دراسة

صيغ المخاطبة في الرواية العربية

د . سامي عياد حنا*

مقدمة

عندما يستعمل الناس اللغة إنما يقومون بما هو أكثر من مجرد محاولة تعريف شخص آخر مشاعر وأفكار المتكلم. وفي نفس الوقت، فإن كلا الشخصين (المتكلم والمخاطب) يستعملان اللغة بطرق فطنة لتحديد علاقة كل واحد منهم بالآخر، وللتعريف بأنفسهم كجزء من جماعة اجتماعية وإقرار نوع الحدث الكلامي الذي هما فيه.[1].

بهذه العبارة يلقي فاسولد R. Fasold نظرة فاحصة على الاتصال والتفاهم البشري على مستوى معين وهو صيغ المخاطبة. فالإنسان يمكنه توصيل فكرة معينة بطرق مختلفة. أو بمعنى آخر، عندما يطلب شخص ما شيئا ما من شخص آخر، فإنه يقوم بذلك بطريقتين على الأقل، وفي هذه الحالة هناك أنواع معينة من العلاقات يجب أخذها بعين الاعتبار: يمكن للفظ واحد من الطلب أن يكشف عن مدى قرب العلاقة الشخصية بين المتحدثين، أو بالأحرى مدى وضوح مركز السلطة لأحدهما على الآخر. وصيغة أخرى للطلب قد تكشف عن أن هذه العلاقة ليست قريبة بالكفاية أو ليس لها من السلطة الكافية على الشخص الآخر لكي يمكنه تلبية هذا الطلب عن رضا وفي كلتا الحالتين يتضح أن محتوى الرسالة عبارة عن متكلم يطلب من شخص آخر أن يقوم بعمل معين، ولكن الموقف الكلامي وافتراضات العلاقة الاجتماعية بينهما قد تجعل المتكلم يوصل طلبه بطرق مختلفة ومتعددة. وعلى هذا المستوى بالذات لايمكن لأي جانب من جوانب علم اللسانيات الاجتماعية أن يسلط الضوء على وظيفة اللغة بوضوح تام أكثر من صيغ المخاطبة Address forms .

ويعرف فاسولد Fasold في دراسته القيمة صيغ المخاطبة بقوله: صيغ المخاطبة هي الكلمات التي يستعملها المتكلمون لتحديد [هوية] الشخص الذي يخاطبونه أثناء التحدث معهم. وفي معظم اللغات، هناك نوعان رئيسيان لصيغ المخاطبة: الاسم وضمير المخاطب[2]. ومن هذا المنطلق يمكن لشخص أن يخاطب شخصا آخر إما باستعمال الاسم الأول أو اللقب أو الاسم الأخير. ومع ذلك، فإن نظام المخاطبة له

(*) عميد معهد الدراسات العربية والإسلامية بجامعة ستيور بولاية بورتلاند، الولايات المتحدة الأمريكية.

محدودياته. فصيغ المخاطبة في الواقع جزء من أنظمة دلالية كاملة، وهي مرتبطة بالعلاقات الاجتماعية، ولذلك لا يكفي حصر صيغ المخاطبة على الأسماء وضمير المخاطب وذلك لأن هناك لغات مثل اللغة العربية. حيث توجد مصطلحات وتعبيرات كثيرة تحدد العلاقة الاجتماعية بين المتكلم والمخاطب[٣]. هذا بالإضافة إلى ضرورة التمييز بين صيغ المخاطبة address forms التي تستعمل عندما يكون المتكلم قد حصل على انتباه المستمع وبين صيغ الاستدعاء وطلب الحضور summons التي تستعمل للحصول على انتباه المستمع[٤].

ولقد قامت عدة دراسات حول هذا الموضوع بلغات مختلفة منها الفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية، وليس منها العربية. فقد وجد الباحثان براون وجيلمان Brown and Gilman (١٩٦٠)[٥] أن استعمال الضمير في هذه اللغات كان محكوما بدلالتين أطلقا عليهما «السلطة أو القوة Power والتضامن Solidarity». فدلالة ضمير السلطة الأول غير متبادل إذ هناك شخص له من السلطة على شخص آخر بالدرجة التي تمكنه التحكم في سلوك الشخص الآخر. والدلالة الثانية، دلالة التضامن تقوم على حقيقة مهمة وهي أن الفروق بين الناس ليست جميعها مرتبطة بالسلطة. فمثلا يمكن لشخصين أن يكونا متساويين في السلطة في دائرة اجتماعية معينة ولكنهما من عائلتين مختلفتين ومن مناطق مختلفة في البلاد، بل ولهما مهنتان مختلفتان. فالتضامن يتضمن المشاركة بين الناس ودرجة معينة من القرب والألفة (الصداقة الحميمة) وهو بالفطرة متبادل[٦]. والخلاصة: «هناك اختلاف كبير في استعمال صيغ المخاطبة عبر اللغات وعبر الحدود الوطنية وعبر الجماعات الاجتماعية في نفس البلد ومن فرد لآخر وحتى في سلوك نفس الشخص من حالة لأخرى[٧]».

صيغ المخاطبة العربية

من الواضح أن الدلالتين السابق ذكرهما: دلالة السلطة ودلالة التضامن، تشكلان قوتين تتحكمان في صيغ المخاطبة في المجتمعات الغربية، أما المجتمعات غير الغربية مثل الصين وجاوة ففيها أنظمة معقدة من «الإتيكيت اللغوي[٨]» تبين أن لغات شعوب الحضارات الشرقية أكثر تعقيدا من اللغات الأوربية. وللأسف، بقدر معرفتي، لا توجد دراسة من هذا النوع عن صيغ المخاطبة العربية، ولذلك فإن هذا البحث هو محاولة لدراسة جزء من نظام المخاطبة العربية كما يكشف عنه نموذج من الأدب العربي وهو الرواية العربية على وجه الخصوص، وقد اخترنا رواية الحصاد للمؤلف عبد الحميد جودة السحار[٩] نظرا لثرائها بصيغ المخاطبة على مختلف المستويات الاجتماعية وأملا في جذب اهتمام المختصين بهذا النوع من مناهج البحث اللغوي الاجتماعي.

نبذة عن المؤلف

عبد الحميد جودة السحار كاتب مصري ولد سنة ١٩١٠م في حارة من حواري القاهرة قرب

حي الحسينية لعائلة يعمل أهلها بالتجارة، وفي من الرابعة انتقل ليعيش في جنينة الكرة بالظاهر. وأول مدرسة التحق بها كانت مدرسة سليمان جاويش، انتقل بعدها إلى مدرسة الجمالية الابتدائية. كان منذ صغره يكره الدراسة لدرجة أنه كان يتمنى الموت بسبب ما يلقاه من قساوة المدرسين وضرب أمه المتكرر له. فتكرر رسوبه في المراحل الابتدائية الثلاث الأولى، حتى إذا ما وصل الصف الرابع عرف أنه لا معنى لرغبته في الموت وأن عليه أن يعمل، فأصبح من المعجبين بالقراءة والاطلاع. وأول كتاب قرأه كان للمنفلوطي. كذلك كان مولعا بالسينما وكرة القدم. فكثيرا ما كان يدخل السينمالمشاهدة الأفلام الأجنبية آنذاك. وكانت السينما مصدر الخلاف بينه وبين أمه لأنها تعتبر السينما من عمل الشيطان. أما الكرة فقد كان الهداف الأول على منتخب مدارس القاهرة، ثم على مستويات الجامعات فيما بعد. وبرغم رسوبه المتكرر في المراحل الابتدائية، فإنه كان من المجيدين لمادة الإنشاء فكان يحصل فيها على درجات عالية. اعتبر عبدالحميد السحار والده قدوة له فلم يشرب الخمر ولم يدخن.

وكانت باكورة أعماله الأدبية عملا مشتركا له مع أخويه سعيد وأحمد السحار حيث قاموا بعمل مجلة يتم طبعها «بالبالوظة»، وكان ذلك سنة ١٩٢٥م. أما عن علاقاته، فقد كانت له علاقة بفتاة يهودية اسمها «فورتينيه»، ولكنه تخلى عنها ثم تعلق قلبه بفتاة يهودية أخرى اسمها «إستر»، ولكنه في النهاية تزوج من ابنة عمه على الطريقة التقليدية وذلك عام ١٩٣٦. وحصل على البكالوريا من مدرسة عثمان الأول والتحق بعد ذلك بالمدرسة التجارية العليا وحصل منها على البكالوريس في التجارة، وعمل بالشهادة التجارية كاتبا في السلاح الجوي الملكي، ثم عين في السلاح الجوي مترجما.

يعد جميع ما كتبه من قصص وروايات من وحي البيئة التي عاش فيها. فحكايات جدته أم عبد العزيز كانت مادة غزيرة استفاد منها في كتاباته، كما استفاد من القصص الديني الذي كان يروى في السلاملك في بيت أبيه في كتابة القصص الدينية كقصة «أم العروسة» التي استوحاها من زواج أخيه الأكبر محمد. وأخذ موضوع قصته «وكان مساء» من معرفته وعلاقاته بالبهائيين الذين كانوا يسكنون معهم في نفس الحي، لدرجة أن من قرأ هذه القصة قال بأن الكاتب قد عشق فتاة من الباكستان. أما الرواية التي تناولها في هذا البحث فقد أخذت مادتها من المجتمع المصري الذي ما أن ولد فيه حتى وجده مبتليا بالحرب العالمية الأولى ثم الثانية وشهد خلال فترات عمره تبدل الوزارات وإلغاء الألقاب.

وللسحار عدد كبير من القصص والروايات منها: «أم العروسة»، و«كان مساء»، و«وداعا قرطبة»، و«أهل بيت النبوة»، و«بلال مؤذن الرسول»، و«المسيح عيسى بن مريم»، و«أبناء أبي بكر الصديق»، وعدد كبير لا يسمح المجال بذكره.

ملخص الرواية

تدور أحداث الرواية في عهد الباشاوات وإبان معركة العلمين في مصر، حيث يكافح في البداية سليم بك من أجل الحصول على الباشوية، وبعد جهد وبذل المال يحصل سيد سليم على الباشوية. تحدثنا الرواية على أن لسليم ولدين هما:

عبد الخالق وهو من زوجته المتوفاة وابنه البكر، وهذا الابن متزوج من بثينة.

والابن الثاني هو حلمي، وهو من زوجته الحالية أمينة هانم، لهذا الباشا سراية وأراض يديرهما ابن أخيه عثمان. أوغر عثمان صدر الباشا على ابنه عبد الخالق وجعله يبعده عن أعماله. ولعدم خبرة هذا الابن يدخل في مضاربات في البورصة حتى يعلن إفلاسه وترفض البنوك بأمر من أبيه أن تدينه كما أن أباه يرفض تسديد الديون التي عليه.

كان حول عبد الخالق شلة من الأصدقاء أصحاب مصلحة، منهم ممثلة كبيرة شاذة أخلاقيا، ومرسي مدير بيت للدعارة ومتزوج من يهودية، وأستاذ موسيقى يحلم بالشهرة، وصديق حياته رفعت الذي ظل معه برغم إفلاسه وذلك لأجل غرامه ببثينة. يحاول مرسي استمالة كل من بثينة وعبد الخالق لمآخوره. كل هؤلاء عملوا على ابتزاز عبدالخالق حتى أوصلوه لحافة الإفلاس، وبعد ذلك بقي حوله رفعت ومرسي كل لغرضه. أما ابن الباشا الثاني حلمي، فقد تخرج من كلية الحقوق، وهو مدلل والده لذلك تحاول بثينة زوج عبدالخالق التودد إليه وإلى أبيه الباشا وأمه أمينة هانم لأجل أن يتزوج أختها إلهام وبذلك تكون كل ممتلكات الباشا بعد موته لها ولأختها. لكن القدر لا يترك بثينة تفعل ما تصبو إليه فترفض إلهام محاولات أختها من أجل حبها لابن خالها زين الدين، بينما يقع حلمي في حب فتاة نمساوية وتحمل منه حملا غير شرعي. وبضغوط بثينة على إلهام تبين إلهام لأختها سبب الرفض وكيف أنه على علاقة غير شرعية وأن الخبر قد ذاع في الأوساط الاجتماعية. ويمكر بثينة تفاتح الباشا في موضوع حلمي وعلاقته الغرامية، محاولة بذلك فتح الطريق أمام زواج أختها من حلمي، فتمهد وتنمق للباشا الكلام حتى تطرد الفتاة النمساوية بمكيدة دبرتها، تطرد الفتاة «إيفا»، وتفشل مساعي بثينة ويتزوج حلمي بنت باشا ليحقق أمل والده بأن يصبح وزيرا في يوم من الأيام ويتضح له فيما بعد أن ابنة الباشا عاقر بينما تتزوج إلهام ابن خالها المهندس الناجح.

تمر السنون وتنجب خلالها إلهام وبثينة حيث تنجب بثينة لعبد الخالق «محمدا» وخلال سنواته الأولى يكون أبوه قد استنزف أمواله وأموال أمه بينما يزداد الباشا عليه حقدا. ويزيد من ذلك اتهام عثمان له بمحاولة اغتيال «الباشا أبيه». تتدهور حالة عبد الخالق المادية والصحية حتى لا يجد ابنه المال لدفع أجرة المدرسة، وهنا يبدأ مرسي في نصب شباكه فيجذب عبد الخالق لوكره بينما يفشل مع بثينة فيحاول معها من طريق آخر حيث يدخل في حياتهما شعبان ثرى الحرب الذى يحاول مع بثينة لكنها تصده وتطرده من بيتها. أما ماخور

مرسى، فقد قاد عبد الخالق لماخور آخر تديره سيدة ذات وقار في الظاهر لكنها في الباطن آثمة. هذه السيدة «الست أنهار» لها علاقة بالباشا حيث يدفع كل شهر أجرة معينة ويقول بأنها من أجل جمعية الفتيات الصالحات التي تديرها، ويكشف السر بعد ذلك حيث تداهم الشرطة فيلا أنهار وفتياتها الصالحات لتجد الابن وأباه الباشا في محضر التحقيق حيث يذاع الخبر ويصل لمسامع بثينة فتنتقم لنفسها وللصدمة التي أصابتها من عمل زوجها وحميها، وتسقط في شرك رفعت صديق زوجها.

ظل حلمي رغم زواجه يفكر في «إيفا» وفيما إذا كانت أنجبت أم لا، فنراه يطرق أبواب الفرق النمساوية القادمة للقاهرة من أجل السؤال عنها، فقد كانت تعمل في إحدى هذه الفرق. ويقع عبد الخالق فريسة لمرض القلب من الشرب والهم. تستمر علاقة بثينة ورفعت ويتوب الباشا بالذهاب إلى الحج مع زوجته أمينة هانم. وبعد عودته يخبره حلمي بمرض عبد الخالق طالبا منه الذهاب لزيارته من أجل رفع معنوياته، لكن الباشا يصر على مقاطعته عبد الخالق ويزيد من إصراره ما سمعه على لسان عثمان من قصة علاقة بثينة زوجته بصديقه، فيطلب الباشا ابنه عبد الخالق للمثول أمامه في العزبة رغم مرضه ويواجهه بما سمع ويأمره بطلاق زوجته من أجل غسل العار الذي لحق بالعائلة، لكن عبد الخالق لا يصدق أباه ويعتبر ذلك حقدا من أبيه وظلما آخر له. هذا الأمر يزيد من اشتداد المرض فيقع طريح فراش المستشفى. هنا يبدأ عثمان في إيغار صدر الباشا على ابنه حلمي، لكن حلمي يكون أحذق من أخيه ويكشف للباشا زيف عثمان. ومدى خداعه وسرقته له طوال تلك السنين. وهنا تثور ثائرة الباشا ويطرد عثمان فيخلو المجال لحلمي حيث يحاول استرضاء قلب أبيه من ناحية عبد الخالق، لكن الباشا يصر على طلاق بثينة أولا ثم الرضا عنه. ولأجل ذلك يذهب الباشا شخصيا ليواجه بثينة بما قيل، ويشوه سمعتها أمام حفيده محمد الذي ما أن سمع الكلام الذى دار بين جده وأمه حتى كره والدته.

سقطت الألقاب في مصر وبدأ الإصلاح الزراعي فانتزع من الباشا لقبه وجزء كبير من أرضه، واتضح للباشا فيما بعد كيف أن اتهام عثمان لابنه عبد الخالق بمحاولته قتله إنما كانت مكيدة مدبرة من عثمان، ومع هذا يرفض الباشا الذهاب لعيادة ابنه المريض بينما تذهب أمينة هانم.

تزيد حالة عبد الخالق سوءا فيطلب أخذه للبيت ليموت بين أهله حيث يفيق ذات يوم من غيبوبته على خيانة زوجته وصديقه. رغم ذلك يرفض تطليقها بحجة أنه مطلق للدنيا كلها، ثم يصبح في نزاعه الأخير ويكون بين أهله وابنه، وزوجته، وأختها إلهام، وأخيه وصديقه الخائن. أما أبوه الباشا السابق فلم يحضر، وعندها يستدعي حلمي أباه لرؤية أخيه للمرة الأخيرة، وعند هذا الالحاح يجد الباشا قدميه لا تحملانه على السير من وقع الخبر على قلبه فتثور عواطفه ناحية ابنه الممدد على الفراش، ويرمي بنفسه على جسد ابنه نادما مناجيا له لكن لا فائدة فقد فارق الحياة قبل وصول والده.

هذه هي أحداث رواية الحصاد. فأحلام الباشا لم تتحق: ابنه حلمي لا ولد له، ولا وزارة، وابنه عبد الخالق توفي وأصبح حفيده محمد في حضانته، واختتمت الرواية بقول إلهام أثناء حضورها لمشهد نزاع عبد الخالق ورؤية الباشا يدخل عليه وقد فارق الحياة: «من يزرع الزوابع يجني الأعاصير».

المنهج

الملخص السابق كان للرواية التي استخدمت نموذجا دراسيا في هذا البحث، حيث استخدمنا ما دار فيها من صيغ المخاطبة التي استخدمها كاتبها عبد الحميد جوده السحار، وهي صيغ معينة قمنا بحصرها ثم تحليلها آخذين في اعتبارنا مدى علاقة هذه الصيغ بشخص المتكلم والمخاطب ونوع جنس كل منهما وسنه ومهنته ومستوى كل منهما الاجتماعي والثقافي والعلاقة فيما بينهما ونوع هذه العلاقة ومدى سلطة كل منهما على الآخر. ثم أوضحنا بعد ذلك أثر البيئة والموقف في صيغ المخاطبة المستخدمة وكذلك أثر اللهجة في اللغة المستعملة بين المخاطب والمتكلم.

كانت طريقتنا في البحث معتمدة على إيجاد مواقف متشابهة استخدمت فيها أساليب مختلفة للمخاطبة وعلاقات أسقطت فيها الألقاب، ونقائض معينة تعتبر مفارقات في مجتمعات أخرى قمنا بتحليلها في ضوء اللسانيات الاجتماعية ومواقف مشابهة لدى كاتب الرواية وكتّاب آخرين من أمثال نجيب محفوظ أشرنا لها في الهامش، كما أفردنا جزءا بسيطا للتغير في أساليب الخطاب حسب تغير مكانة المخاطب ونوع عمله ومدى حاجة الناس إليه.

أولا: الخطاب الذى دار بين الباشا سليم وابن أخيه عثمان (ناظر عزبة عند عمه الباشا)

أ. الخطاب الموجه من الباشا لابن أخيه عثمان وهو كالتالي:

- ما هذا يا عثمان؟[١٠]
- لو لم تكن غبيا يا عثمان..[١١]
- هذا مشروع وهمي يا عثمان..[١٢]
- صباح الخير يا عثمان.[١٣]
- وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته يا سي عثمان.[١٤]
- قلت لك يا غبي...[١٥]

هذا الخطاب موجه من الباشا لعثمان قبل اكتشافه لحقيقته. والآن لنر كيف يخاطبه بعد اكتشافه لحقيقته.

- يا لص.. خدعتني.[١٦]
- يا ضلالي.. سخرت مني كل هذه السنين.[١٧]
- يا خائن.. يا بن الخائن.[١٨]

التحليل

مع أن العلاقة بين سليم وعثمان علاقة عم وابن أخيه إلا أننا نلاحظ أن صفة العم تختفي بينهما وتظهر صفة الخطاب الموجه من الرئيس إلى المرءوس. يستخدم الباشا في خطابه لابن أخيه الاسم ولم يخاطبه كما هو معتاد في خطاب العم لابن أخيه في المجتمع العربي «يبا ابني»، ليدلل بذلك على أنه يعزه كإعزاز

أولاده. ويلاحظ أن الباشا عندما أراد أن يعلي من شأن عثمان خاطبه بيا سي عثمان (وهذا يعني أن العلاقة الأسرية لا دخل لها عند الباشا).

لنعد إلى سياق الخطاب بعد اكتشاف خيانة عثمان لنرى أن صيغة الخطاب الموجه لعثمان قد تغيرت بتغير وتوتر العلاقة بينه وبين عمه. فبعد أن كان الخطاب بالاسم تبدل إلى خطاب بألفاظ وصفات تدل على تأزم الحال والموقف بينهما. يا لص. للصوصية التي اتصف بها عثمان و. يا ضلالي. لتضليله به طول السنين و. خائن. يا ابن الخائن. طبيعة في الإنسان أن يسقط على شخص ينسى أثناء عراكه معه من يكون له، فالباشا نسي أخاه وخاطب ابن أخيه بيا ابن الضلالي، ولو كان الموقف بينه وبين ابن أخيه غير العراك لما أساء إليه وإلى أبيه بهذه الكلمات وخاطبه بهذا الخطاب.

نلاحظ فيما سبق أن شخصية الباشا هي شخصية مسيطرة على عثمان. كما يدل خطاب الباشا على ثقافته الأزهرية وذلك من خلال استخدامه للعربية الفصحى أحيانا. «ياسي عثمان» هو خطاب يدل على المجتمع المصري، وعندما خاطبه في حال الغضب نزل في خطابه لمستوى الطبقات الوسطى في مصر مع أنه من مستوى طبقي عالٍ وهذا يدلل على أن الباشا من هذه الطبقة قبل أن يصبح باشا.

نستدل من خطاب الباشا لعثمان بقوله له «يا غبي» أن السيطرة كانت من جانب الباشا وإلا لما رضي أي إنسان عنده كرامة أن يقال له يا غبي، ولكن إذا تدخلت مصلحة الشخص وعيشه وقوته على العمل مع هذا الإنسان فإن الشخص يتغاضى ليعيش.

ب. الخطاب الموجه من عثمان لعمه الباشا

- تصور يا سعادة الباشا أنه باع بخسارة.[١٩]
- لو أخذ عنك يا عمي بعض خصالك.[٢٠]
- سعادة الباشا صدرت الأوامر بقطع الجسور.[٢١]
- ضعنا يا باشا.[٢٢]
- مبارك يا باشا.[٢٣]
- أتريد سعادتك المبلغ الآن؟[٢٤]
- اشرب يا باشا.[٢٥]
- آسف يا باشا.[٢٦]

التحليل

بعد أن رأينا كيف أن خطاب الباشا لعثمان قد أوضح لنا أن العلاقة الأسرية عند الباشا قد ابتعدت وحل محلها علاقة العمل، لنر الآن ماذا يكون خطاب عثمان لعمه.

عثمان عامل عند عمه؛ لذلك من سياق الخطاب السابق نستطيع القول بأن صفة السيد والعامل ما زالت قائمة. فعثمان يخاطب عمه كما يخاطب أي إنسان غريب «الباشا»، ومع أنه خاطبه «بياعمي» مرة إلا أنها كانت محاولة من عثمان للدخول إلى قلب عمه عن طريق الضرب. مثلما يقال. على الوتر الحساس فيبين للباشا كيف أنه وهو ابن الأخ قد أخذ عن عمه خصالا ولم يحصل منها ابنه عبدالخالق على شيء، نستطيع أن نستنتج أن عثمان كان يحاول تملق عمه بما يبديه من زيادة احترام، فتارة

يخاطب عمه بقوله باباشا ـ وتارة يا سعادة الباشا ـ وأخرى سعادتك.

قد يكون للمجتمع الذي ينتمي إليه عثمان أثر في استخدامه لصيغ الخطاب هذه، فكل شخص في المجتمع المصري له لقب يخاطب به. فالعامل الصغير هو الأسطى والمهندس هو الباش مهندس، مجتمع لا يترك الألقاب حتى ولو أسقطت من دستوره الوطني.

وقد يكون للتربية التي ترباها عثمان في العزبة هي التي جعلته يخاطب عمه بهذا الأسلوب، فالحق عند الحاصل على الباشوية إذ لا بد على الكل أن يناديه بها حتى أهله المقربون. ولنعد لعثمان فهو حتى إذا كان مع عمه على انفراد يناديه «يا باشا»، ولم يجرؤ على ندائه بيا عمي إلا في موقف الحقد والنميمة على عبد الخالق.

ثانيا: الخطاب الذي دار بين الباشا وابنيه حلمي وعبدالخالق

أ ـ خطاب الباشا لابنيه والمقارنة بينهما

ـ لا يستطيع الإنسان أن يعمل يا بني إلا وهو مطمئن.[٢٧]

ـ اصبر يا حلمي.[٢٨]

ـ احتمل يا حلمي.[٢٩]

ـ هذا كان خطاب الباشا لابنه حلمي والآن ب ـ خطابه لعبد الخالق.

ـ ألو، عبد الخالق قررنا السفر.[٣٠]

ـ لا يا عبد الخالق لن أتركك ترثني.[٣١]

ـ أنت مجنون.[٣٢]

ـ اخرس يا كلب.[٣٣]

ـ تتمنى لنا الفضيحة يا عبد الخالق.[٣٤]

ـ يا سافل.. يا منحط.. يا كلب.[٣٥]

ـ تهددني يا وغد، تريد أن تقتلني.[٣٦]

ولكن صيغة الخطاب لعبد الخالق تأخذ زاوية حادة فيما بعد مع أن المتكلم أبوه.

ـ عبد الخالق، عبد الخالق، أنا أبوك يا حبيبي[٣٧]

ـ عبد الخالق سامحني يا بني[٣٨]

ـ عبد الخالق ابني عبد الخالق سامحني يا بني[٣٩]

التحليل

لو قارنا بين خطاب الباشا لابنه حلمي وخطابه لابنه عبد الخالق قبل مرضه الأخير لوجدنا أنه مع أن الاثنين هما ابناه إلا أن الخطاب الموجه إلى حلمي يدل على أن العلاقة بين حلمي وأبيه علاقة حميمة وهي عكس ذلك مع عبد الخالق «يا سافل» ـ «يا منحط» ـ «يا كلب» كل هذه الألفاظ لا تصدر إلا من عدو إلى عدوه، ومع هذا فقد استخدمها مع ابنه[*] كأنه سيد عبد الجواد مع ابنه، الألفاظ السابقة مع يا وغد أيضا هي ألفاظ تستخدم عادة في الطبقات الشعبية في مصر، وهنا في هذا المجال استخدمت من الباشا وهذا يشير إلى أن هذه الأساليب في الخطاب تستخدم في جميع الطبقات الاجتماعية على السواء، في ظروف معينة.

اخرس يا كلب، لو تمعنا في هذا الأسلوب قليلا لوجدنا أنه خطاب للمجتمع المصري، خطاب يدل على موقف غضب من الشخص

الذي تخاطبه، استخدمت فيه اللهجة المصرية القاهرية واستخدم «اسم الكلب» كاسم مستعار يدلل على صفة النجاسة، وهو أسلوب مستخدم في كل المجتمع العربي في موقف الغضب.

الموقف السابق كان موقف غضب الباشا الأب من عبدالخالق، ولكن الموقف الآن تغير حيث أصبح عبدالخالق في عداد الموتى، الباشا في السابق كان يحارب ابنه واعيا لما يقول، لكنه بعد رؤيته حالة ابنه بدأ ألا وعي، وأخذت مشاعر الأبوة تتفجر دون إحساس، فأخذ يخاطبه بـ«ياحبيبي» مع أنه لم يقلها لـ«حلمي» ابنه المدلل طوال الرواية. هذا موقف الخوف على الولد كان سببا في اختيار الباشا دون الشعور لمثل هذه الألفاظ عكس الألفاظ السابقة في موقف الغضب.

والأساليب التي استخدمها الباشا مع أبنائه هي أساليب وصيغ شائعة في المجتمع العربي عامة فالأب في خطابه مع أبنائه لابد أن يظهر صفة الأب السيد المتحكم في المنزل الذي يطاع ولا يرد عليه في خطأ. الخطاب بالضمير هو دليل على البرود في العلاقة.

ب ـ خطاب حلمي لأبيه الباشا

ـ الكرافاتة التي تلبسها يا بابا تشبه الكرافاتة التي يلبسها رفعت الباشا.[٤٠]

ـ إنك يا باشا تظلمه.[٤١]

ـ صباح الخير يا بابا.[٤٢]

ـ اسمح لي يا بابا أن أحضر ملفا.[٤٣]

ـ يؤسفني يا باشا أن أقول إنه يغشك كل هذه السنين.[٤٤]

التحليل

من المؤكد أن لطريقة الخطاب أثرا على نفسية المخاطب فها هو ذا حلمي حينما يكون معه أبوه في لحظة عائلية لحظة ود وانسجام يقول «يا بابا». ونظرا لطبقته الاجتماعية التي هو منها نراه يخاطب والده بـ «يا باشا» ليبدي مدى احترامه لوالده ومنصبه، وليرضي غرور التحكم والسيطرة للأب عند الباشا. كما أن موقف العلاقات الأسرية لا يستدعي المبالغة في تقديم الاحترام أثناء الخطاب فكلمة «بابا» كلمة تحمل معاني الاحترام والتقدير للوالد، وهذه الكلمة تكفي في الخطاب بين الابن وأبيه ولكن هذا الأمر اختلف عند حلمي فنراه يغير صيغ الخطاب حسب الموقف، فإن كان موقف رهبة وخوف من غضب الوالد حاول كسب وده دون ثورة عليه بمخاطبته بيا باشا، وإن كان صلحاً وحديثاً بين أب وابنه خاطبه بـ «يا بابا».

من سياق الخطاب نستنتج أن حلمي يقدر أباه ويحترمه فيظهر بذلك أنه الصغير الذي لابد له أن يحترم أباه ويسايسه ولا يقف متحديا له، وهو العرف الذي تعود عليه الأبناء في المجتمع العربي احترام الابن لأبيه وأمه.

ج ـ خطاب عبد الخالق لأبيه الباشا

بعد أن رأينا كيف يخاطب الابن أباه من خلال حلمي لنر ـ كيف يخاطب ابن آخر أباه مع الفرق الشاسع في المعاملة بين الاثنين وتفضيل أحدهما على الآخر.

ـ إنني لم أطلب منك أن تبيع أرضك.[٤٥]

ـ إن كنت لا تقبل ذلك، فعطني بأموالك.[٤٦]

ـ اسكت يا ظالم.. يا ظالم.[٤٧]

ـ أنت ظالم .. أنت ظالم.[٤٨]

التحليل

نستطيع الحكم الآن من خلال هذه الأساليب السابقة في الخطاب الموجه من عبدالخالق لأبيه أن عبد الخالق يبادل أباه نفس الشعور وأن علاقته بأبيه علاقة باردة، فأنت لا تخاطب شخصا بالضمير إلا إذا كانت صلتك به باردة أو لا تعرف اسمه، أما الأب فالحديث معه يتم بأسلوب آخر وصيغ أخرى، لكن عبدالخالق هو الابن المخالف لأبيه هو المتحدي له الذي يريد كسر جبروته وسيادته. والفرق شاسع بين خطاب ابن يحب أباه وابن يكرهه أبوه ويكره أباه. المحب يقول «يا بابا» و «يا باشا»، أما المضطهد فيخاطب بالضمير فقط. شعور متبادل وصيغ متبادلة بين الاثنين، الباشا استخدم الضمير في خطابه له فرد له عبد الخالق ذلك؛ إنه التحدي بأن خاطب أباه بـ (أنت، منك، أنت كنت) صيغ تحمل في طياتها التحدي والثورة على العرف الذي يحتم عليه احترام أب كهذا الأب القاسي.

إن الطريقة التي خاطب عبد الخالق بها أباه هي في المجتمع العربي «قلة ذوق» و«عدم تربية» فالابن لا يخاطب أباه إلا «بيا أبي» حتى وإن كان مخطئا فالاحترام والتقدير للأب واجب.

ثالثا : الخطاب الموجه من بثينة زوج عبدالخالق لحماها الباشا

أ. خطابها حينما كانت تحلم بالجاه بعد موت الباشا فتتودد إليه من أجل أن يوافق على زواج أختها إلهام من حلمي فتراها تستخدم أساليب منمقة وتخاطبه باحترام زائد لأجل تحقيق هدفها فتقول:

ـ جئت يا باشا أحدثك في موضوع يحتاج إلى سعة أفق ورحابة صدر.[٤٩]

زواجه يا باشا لا يحتاج إلى تفكير.[٥٠]

ب ـ لنر الآن خطابها له بعد فشل مرماها وخيبة آمالها وصدمتها فيه وفي ابنه وبعد أن سقطت في شرك رفعت وجاء لها الباشا يؤنبها على ما فعلت.

ـ أعرف يا حاج الكثير.[٥١]

ـ يا سليم أفندي..[٥٢]

ـ تفضل يا سليم أفندى.[٥٣]

ـ اسمع يا سليم افندي.[٥٤]

التحليل

من الواضح أن طريقة وصيغ الخطاب قد تبدلت. فبعد أن كانت تخاطبه «بيا باشا» جاء لها وقت تخاطبه «بيا حاج» والإنسان حينما يخاطب شخصا «بيا حاج». في مصر إنما يعني أنه يعلي من شأن من يخاطب، ولكن بثينة خاطبت حماها بذلك لتثبت له أنها تعلم أنه يعمل الموبقات مستترا تحت هذا اللقب.

ثم إننا نرى كيف أنها زادت في تحقيره عندما نادته «بيا سليم أفندي» بعد أن كانت تخاطبه «بيا باشا» في الأول، وهي بذلك إنما تريد القول له بهذا التحقير إنها وهو على السواء في الحقارة، فهي لم تراع حقه عليها في الاحترام لكونه حماها من ناحية ولكونه أكبر

منها سنا من ناحية أخرى لأن احتقارها له ولابنه جعلها تقف موقف المخاصم للباشا فتتحداه لتكسر وقاره المصطنع، وهي بذلك لا تريد نصيحة من إنسان ساقط. طبيعة المرأة هكذا فإذا ما تطلب الأمر الدفاع عن نفسها وقفت كالثعلبة شرسة فلا ترعى حرمة من يحتقرها أو يمسها بسوء. الطبقة التي تنتمي إليها بثينة كانت دافعا لها في استخدام هذا الأسلوب مع حميها الذي جاء محقرا لها، فلو كانت من طبقة فقيرة وجاء لها من يحقرها على خطأ ارتكبته لما استطاعت حتى رفع رمش عينيها من الحياء، لكن على عكس ذلك كانت بثينة، التي تمادت بتصغير لقب الباشا والتآمر عليه بقولها «اسمع يا سليم أفندي» تستخدم مع من هو أكبر منها «الاسم».

رابعا: الخطاب بين أمينة هانم وزوجها الباشا

- أبي في قبره يا باشا.[٥٥]
- ما رأيك يا باشا أن تحادثهما...[٥٦]

التحليل

لأن أمينة هانم تمثل المرأة المصرية فيما مضى فهي تعبد زوجها وتقدسه كما لو كان إلها. وأمينة تمثل أيضا المرأة كما تصورها نجيب محفوظ في ثلاثيته المعروفة[*] وخطاب الزوجة لزوجها بهذا القدر من الاحترام إنما يشف عن عادة المجتمع الشرقي الذي يربي البنت منذ الصغر على أن تجعل من زوجها إلهاً تجعله كالتاج على رأسها ولو مس ذلك كرامتها. فالبنت ترى أمها تحترم أباها وتقدسه فكذلك هي تفعل عندما تكبر وتصبح زوجة. وما زوجة الباشا إلا نموذج لطبقة معينة من المجتمع الشرقي ولكنا نقيس عليها المجتمع العربي ككل، ويكون الفرق في اللقب المستخدم في الخطاب فقط، فهذا الخطاب قد يكون «يا سي السيد» أو «يبابو محمد» أو «يا ابن عمي» أو، يا.. إلخ.

خامسا: متناقضات الواقع من خلال الرواية

أ- اضرب.. اضرب يا حاج هتلر.[٥٧]

- هذا الخطاب من بواب لا ثقافة له، وهو من الطبقات الكادحة في المجتمع المصري في موقف إعجاب بما يفعله هتلر إبان موقعة العلمين، هذا البواب لا يعرف لقباً في خميرة ذهنه أعلى من كلمة «يا حاج» ليطلقه على هتلر. فهو ابن البيئة التي يعيش فيها، ولقب حاج هو لقب عظيم لا يخاطب به إلا من له مكانة ووقار واحترام في قلوب الناس عند المصريين. ومن هنا نجد هذا البواب المسكين الذي لا يعلم بما يجري حوله يعبر عن فرحته بهتلر فيناديه «يا حاج»، ولو كان من طبقة غير الطبقة التي ينتمي إليها أو ذا ثقافة أعلى من ثقافته الذاتية لخاطب هتلر «يا سي» أو «يا مستر» أو «يا مسيو» لكن هذا الخطاب لو وجه إلى هتلر في زمانه لما فهمه.

ب- كيف الحال يا خالة؟[٥٨]

هذا خطاب موجه من الباشا لامرأة عجوز بالية الثياب والعظام، والإنسان عادة لا يخاطب

لمرأة «بيا خالة»، إلا إذا كانت في منزلة خالته من قلبه وكثيرا ما يناديٍ في مجتمعات أخرى المرأة الكبيرة أيا كانت «بيا خالة».

أما عن موقف خطاب الباشا لهذه العجوز المسكينة، فكان القصد منه التملق للناس الطيبين من أجل الانتخابات ولا يريد به احترامها. فحينما يصل هذا الخطاب لكل الآذان الموجودة آنذاك سيقول الذين لايعرفون إنه إنسان طيب وعطوف ومتواضع، لذلك خاطبها بذلك متزلا من قدر عظمته. ولكن تملقه هذا تعرفه هذه العجوز لذلك ترد عليه التحية «بالحمد لله»، فلو كانت ترى أنه صادق لردت بـ(الحمد لله يا بني) لكنها ردت بأسلوب يدل على الامتعاض له ولأعماله التي يفعلها باستغلالهم لأغراضه ومصالحه.

ـ لنر موقفا مغايرا لتعامل الباشا مع الفلاحين.[٥٩]

ـ أتريد أن تقتله؟ أتريد خراب بيتي يا كلب؟[٦٠]

نلاحظ أن الموقف من الفلاحين قد تبدل. الاحترام الكاذب لتلك السيدة تحول إلى خطاب بيا «كلب يعني تحقيرا لهذا الفلاح الفقير لأجل ماذا؟

ج ـ يا فاجر.[٦١]

هذا خطاب من عبد الخالق موجه إلى مرسي في موقف مداعبة. ومع أن هذا لا يليق في العرف العربي ولا يليق بمكانة عبد الخالق الاجتماعية وتربيته، لكنه مثلما يقال من عاشر قوما غدا ولحدا منهم. عبدالخالق يعرف أن مرسي رجل سمعته سيئة وهو صديق له ويعلم أن هذا الشيء لا يضايق مرسي، لنقارن إذن هذا الموضوع برأي المجتمع فيه، لو وجه هذا الكلام إلى فاجر لما رضي بهذا القول فما بالك بشخص يوجه إليه هذه الشتيمة، أو شتائم أشد وأقسى من هذه الشتيمة؟! لكن مرسي ضحك لقول عبد الخالق.

د ـ يا منافق يابن الكلب.[٦٢]

هذا الخطاب من الممثلة الكبيرة ذات الشخصية الشاذة موجها لمرسي أيضا وكان الموقف موقف مداعبة. هذا ليس غريبا على هذه الطبقة من المجتمع فالشاذ لا يولد منه إلا شاذ وإنما الموقف مولد الكلمة وهذا الخطاب يدل على انحطاط المستوى الأخلاقي لهذه الجماعة بحيث يقبل كل منهم أن يخاطبه الآخرون بهذه الصيغ كذلك يخاطب هو الآخرين بهذه الصيغة.

هـ ـ اتفضل يا باشا.[٦٣]

ـ يا مساء النور يا عبدْ.[٦٤]

هذان الأسلوبان في الخطاب موجهان لعبد الخالق، من شعبان. في البداية كان شعبان يخاطب عبد الخالق «بيا باشا»، رغم أنه لم يحصل على البكوية، وذلك من أجل التودد إليه فقط.

وبعد أن يتعود كل منهما على الآخر تزول التعقيدات والألقاب ويبدأ شعبان يخاطب عبد الخالق مستخدما التصغير لاسمه وهذا يحدث بين الأصدقاء والمحبين، ولمصلحة

عبد الخالق وحاجته للمال من شعبان نستطيع القول بأنهما على علاقة صداقة مصلحة.

و ـ فرق كبير يا سيد مرسي بين من ينتظر حلي يؤمر وبين من يتطوع.[٦٥]

هذا خطاب من أستاذ موسيقي ينتمي لنفس طبقة الجماعة المحيطة بعبد الخالق يخاطب فيه مرسي. لكن مع هذا نرى أن الأستاذ يستخدم أسلوبا يدل على وعي وثقافة فهو يعرف مرسي ويعرف كل ما يدور في هذه الجماعة إلا أنه لم يستخدم الأساليب الشاذة في الخطاب وربما يريد بذلك أن يجذب الانتباه له باحترامه للآخرين فيحترموه كفنان ويحترم بذلك كل ما يقدمه من فن.

ز ـ على قفا من يشيل يا ست.[٦٦]

خطاب معروف لا يصدر إلا عن المصريين، وهو بلهجة مصرية مستخدمة على مستوى عام في مصر، المقصود به التقليل من شأن الشيء وهنا عبد الخالق يستخدمه لتقليل من شأن مرسي وهو جالس معه.

ح ـ سمعت يا أستاذ آخر قطعة سجلتها كانت تحفة.[٦٧]

مع أن عبد الخالق يتكلم مع أحد أعضاء الشلة السابقة الذكر، إلا أنه مع الأستاذ يستخدم هذا الأسلوب الذي يدل على الاحترام الواضح، الأستاذ يعامل الناس باحترام لذلك يعامله الناس كذلك. المثل يقول عامل الناس مثلما تريد أن يعاملوك. رأينا كيف خاطب عبدالخالق مرسي وكيف خاطب الست الممثلة في المثال السابق.

ط ـ أنا اليوم الطباخ وأنت سيدتي وأنا عبدك.[٦٨]

خطاب موجه من حلمي لحبيبته «إيفا» فلو كانت هذه المرأة زوجته وهو كرجل شرقي لما قال لها ذلك ولما خاطبها بهذا الشكل. فلو قالها لزوجته لاعتبر نفسه يهين من شأنه ويقلل من مكانته التي وهبتها له العادات الشرقية. أما مع إيفا فالأمر يختلف. هي فتاة غربية فلابد أن يثبت لها الجوانب الحلوة في حياة الرجل الشرقي لكي يجعلها تحبه، وربما كانت لثقافته أثر في تكوين هذا الأسلوب للخطاب، وربما كان لمدى العلاقة بينه وبينها سبب في اختيار هذه الألفاظ وهذه المعاني والتي تعبر عن حبه لها.

سادسا: الموقف واحد والخطاب صيغة مختلفة

أ ـ استخدم مرسي في الخطاب مع رفعت في موقف يريد منه السكوت عن ذكر شيء للناس فخطابه كالآتي:

ـ يا شيخ حرام عليك.[٦٩]

ـ اتق الله يا شيخ.[٧٠]

كما أن هناك خطابا موجهاً من بثينة إلى رفعت وفي نفس الموقف ولكن الأسلوب اختلف فنراها تقول:

ـ حرام عليك يا رفعت البلد زاخرة بمن يستحقون هذه الزعامة.[٧١]

المخاطب في كلتا الحالتين واحد وهو رفعت ولكن اختلف المتكلم، ففي الأول كان المتكلم مرسي وفي الثاني كانت بثينة والموقف واحد أيضا.

ولنقارن الآن بين الصيغتين: مرسي استخدم

كلمة «يا شيخ» في الخطاب الأول وكانت الكلمة في البداية وفي الثاني كانت في النهاية وهي صيغة مستخدمة في المجتمع المصري فالرجل يقول للرجل «حرام عليك يا شيخ» وللمرأة حرام عليك يا شيخة، وكذلك بالنسبة للمرأة في استخدامها لهذه الصيغة، ولكن هذه الصيغة تستخدم بين من لهم معرفة ببعض، معرفة أكيدة بين الجارة وجارتها وبين الأخت وأختها. وقد يستخدم هذا الخطاب في حالة الاستعطاف. أما بثينة فقد استخدمت الاسم وربما كان ذلك لتحفظ منها فهي تحادث رجلا غريبا عنها، كذلك هي قدمت «حرام عليك» بينما مرسي أخرها.

هذا الخطاب يستخدم على مستوى عام في مصر، مرسي استخدم الخطاب وهو من شارع سليمان باشا ولا ثقافة له وكذلك استخدمتها بثينة بنت القاهرة ذات الثقافة وبنت الأغنياء.

ب. متشكر يا عمو[٧٢]

. شكرا لك يا جدي[٧٣]

إن أسلوب الخطاب هنا كان من محمد الطفل ابن السابعة وهو ابن عبد الخالق لكل من عمه وجده ولنر الفرق: مع أن الموقف واحد والمتكلم واحد إلا أنه استخدم لكل شخص صيغة معينة في الخطاب. مع عمه القريب منه في العلاقة قال بلهجة مصرية بحتة متشكرين يا عمو (حيث استخدم التصغير لكلمة عمي)، ومع جده الذي لأول مرة يراه استخدم العربية الفصحى (فلم يقل يا جدو!) وهذا يتمشى مع مقام كل مخاطب منهما، وهذا دليل على تربيته الشرقية والتي تحتم عليه احترام من هم أكبر سنا وأن يبدأهم هو بالتحية، ويبين لنا العرف المتبع في هذا المجتمع القائم على أنه لكل مقام مقال.

ج. العفو، أنت الخير والبركة.[٧٤]

خطاب موجه من أمينة هانم زوج الباشا. لشيخ كبير طاعن في السن عرف بالتقوى والصلاح استخدمت فيه الضمير أنت بدل الاسم لأن هذا لايليق في العرف، فهل يعقل أن تنادي امرأة فاهمة بالتقاليد شيخا كبيرا باسمه. وهذا الخطاب هو خطاب تعود عليه مجتمعنا العربي كرد على إنسان يحاول متواضعاً التقليل من شأنه وهذا من باب الاحترام بين الناس.

الباشا أيضا استخدم نفس الأسلوب في موقف مشابه:

. أنت الخير والبركة يا ست أنهار.[٧٥]

الباشا استخدم الأسلوب مجاملا لهذه السيدة أيضا.

ومن هنا نلاحظ أن أمينة هانم استخدمت هذا الأسلوب لفارق السن والمكانة الاجتماعية والدينية لهذا الشيخ، بينما الباشا استخدم الأسلوب لغرض المجاملة وتصنع أنه يرفع من مكانتها.

سابعا: الخطاب الذي دار بين إيفا وحلمي

. حلمي، حلمي[٧٦]

. حلمي لكم اشتقت إليك، بالله لا تغب عني.[٧٧]

. بل أنت سيدي ورجلي وحبيب الفؤاد.[٧٨]

- وأنت يا طفلي الكبير ستصبح أبا.[٧٩]

إن العلاقة بين إيفا وحلمي هي علاقة غرام ومع هذه العلاقة تذوب الفوارق والألقاب ويكتفي معها الخطاب بالاسم، ونظرا لكون إيفا في مجتمع عربي فهي ترضي غرور الرجل العربي المتمثل في حلمي بخطابها له بـ «أنت سيدي ورجلي وحبيب الفؤاد»، كأن إيفا ست مصرية، فالست المصرية كثيرا ما تخاطب زوجها بقولها (أنت سيدي وتاج رأسي). ويعتبر هذا انعكاسا من البيئة على الفتاة النمساوية إيفا. وفي خطابها له «أنت طفلي الكبير» هذا الخطاب لو قيل لشاب صغير من أعز الناس عليه لقال «لا أنا رجل».

وقد يتضايق رجل من قول رجل آخر له أنت طفل، ولكن الموقف مع حلمي يختلف لكون المتكلم له امرأة فالمرأة إن قالت هذا لرجل فهي توده كما تود الأم ابنها مع اختلاف في سمو العلاقة، ولثقافة إيفا الغربية أثر في مخاطبتها فهي عرفت من خلال اختلاطها بالرجال في مجتمعها كيف أن الرجل تؤثر فيه مثل هذه الكلمات. وما الموقف الذي وجهت فيه هذا الكلام إلا محاولة منها التمهيد لموضوع حملها غير الشرعي منه.

ثامنا: مع أن الشخص المخاطب واحد، والموقف واحد إلا أن لكل إنسان طريقته في التعبير وتركيب الكلام

ولنقارن الآن بين خطاب حلمي وأمينة لعبد الخالق في موقف مرضه ويأسه من الحياة وضيقه من كره أبيه له.

الأم لعبد الخالق. ستعود يا بني لبيتك ولشبابك.[٧٩]

حلمي لعبد الخالق. ستعود يا عبد الخالق لدارك قريبا.[٨٠]

من الملاحظ أن الأم استخدمت الصيغة المصرية المناسبة وهذا يدل على ثقافتها التي استقتها من البيئة المصرية، وأنها كأم وزوجة أب خاطبته «يا بني». أما حلمي فقد انعكست ثقافته على طريقة خطابه لأخيه لكونه أخاه فقد خاطبه بالاسم.

ولنر خطابا آخر لهاتين الشخصيتين وفي نفس الموقف السابق.

الأم. لا تصدق يا بني أن الباشا لا يحبك.[٨١]

حلمي. لا يا عبد الخالق، لا تستسلم ليأسك هذا.[٨٢]

كلاهما كان مشفقا على عبدالخالق لكن لكل منهما أسلوبا صاغه للخطاب فأمينة كبيرة في السن فمن هم في سن أولادها تخاطبهم بأبنائها وهذا طبيعي في المجتمع الشرقي عامة، أما الأخ فيخاطب أخاه بالاسم بينما الإنسان العربي إذا تخاطب مع شخص آخر يقول في خطابه له «يا أخي» نظرا للأخوة التي بينهما وذلك عن طريق الدم العربي.

تاسعا: إن الحالة النفسية ساعة الحديث لها أثر في طريقة الخطاب وصياغته

فها هو ذا عبدالخالق عند قدوم زوجة أبيه

لعيادته يبادرها بالتحية كما هو معتاد في المجتمع العربي حيث إن الصغير يقوم إجلالا للكبير فقال لها: «الحمد لله على السلامة يا حاجة»[٨٣]. وهو هنا يدلل على أنها ذهبت للحج واستخدم الصيغة المصرية المعروفة (حتى وإن كانت لم تحج) خطابه لها بـ«ياحاجة» فيه احترام كبير لها، وبعد أن رآها تبكي شعر أن هذه التي تبكي إنما تبكي لحرقة في قلبها كحرقة الأم. ومع أنه لم ينادها «بيا أماه» في حالته هذه خاطبها بقوله «لا تبكي يا أماه»[٨٤].

من كل ما سبق في خطاب عبد الخالق لزوجة أبيه يتبين أن عبد الخالق يحترم ويقدر زوجة أبيه أكثر من احترامه لأبيه نفسه، وإنما المعاملة عند عبد الخالق حتى في الخطاب تكون بالمثل، زوجة أبيه تخاطبه «بيا بني»، فليس غريبا أن يخاطبها «بيا أماه» أو «يا حاجة» بينما أبوه يخاطبه بالضمير فيبادله بالمثل.

عاشرا: إن التقارب في السن والطبقة الثقافية يحرر الإنسان أو الشخصيات

من قيود الألقاب المبالغ فيها أحيانا كـ«يا باشا ويا سيد ويا مدام»، أو من قيود استخدام المهنة كلقب مثل «ياأستاذ ويا دكتور ويا باش مهندس» كل هذه الألقاب تسقط مع عدم الفارق في شيء

في الرواية ثلاث شخصيات ينطبق عليهم ذلك وهم حلمي وبثينة وإلهام.

استخدمت كل من بثينة وإلهام صيغا لغوية من صميم مجتمع القاهرة ولم تستخدما أي لقب أو نوع من الأسماء المستعارة في الخطاب معه وهذا يشير إلى أسباب ذكرناها سابقا.

ولنعد إلى خطاب حلمي لهما:

- بالله عليك يا إلهام قولي لي كيف تطبخ الملوخية.[٨٥]

- بثينة إنني مشغول جدا هذه الأيام، أستعد لإعلان خطبتي[٨٦].

إن من طريقة خطابه لهما نستدل على أنه يعاملهما مثل أختيه، وبما أنه اعتبرهما كذلك فهذا يعني ألا فروق بينهم سواء في السن أو الطبقة أو التعليم.

صيغة المخاطبة	المتكلم	المخاطب
- حلمي إلى أين[١]	بثينة	حلمي
- حلمي على أن نجحت يا حلمي[٢]	بثينة	حلمي
- ارجوك يا حلمي أن تمر علي[٣]	بثينة	حلمي
- العقبى لك يا حلمي[٤]	إلهام	حلمي
- شد حيلك يا حلمي[٥]	إلهام	حلمي

الحادي عشر: الصيغ المستخدمة عند الخدم والفلاحين والممرضات تكاد تكون واحدة

فمجال العمل الذي هم فيه يجعلهم يستخدمون نمطا واحدا لا يتغير من الصيغ سواء كان الشخص الذي يخاطبونه أو الذي يعلنون قدومه صغيرا أم كبيرا أو عظيما أو حقيرا فأسلوبهم هو هو:

الفلاح ينادي حلمي - حلمي بك.. حلمي بك[٨٧].

الخادم يعلن قدوم إلهام - إلهام هانم وصلت[٨٨].

الخادم يرد على التلفون - حلمي بك يطلب حضرتك[٨٩].

الخادم عند إعلان قدوم شعبان ومرسي - شعبان بك ومرسي بك[٩٠].

الممرضة تخاطب عبد الخالق - عبد الخالق بيك، حان ميعاد الحقنة[٩١].

هذه طبقة من المجتمع المصري جعلتها مهنتها تستخدم الألقاب في خطابها مع من هم أعلى مرتبة. فالخادم أصحاب البيت صغيرهم وكبيرهم أسياده وكذلك كل ضيف يأتي لهؤلاء الأسياد، أما الفلاح فعنده كل لابس بدلة «بك» بالإضافة إلى أسياد بلدته. أما الممرضة فعملها الذي وهبت نفسها له جعلها تراعي نفسية كل مريض وأن تحاول دائما إرضاءه قدر استطاعتها وهذا الخطاب يعتبر أقل واجب تقوم به.

الثاني عشر: نموذج آخر للطبقات الاجتماعية في مصر يستخدم فيه أعضاؤه كلمات غير عربية في الحديث والخطاب للغير

ويمثل هذه الطبقة في الرواية شعبان إذ يخاطب الناس كما هو واضح من الأمثلة الآتية باللغة الفرنسية:

- صلي على النبي يا إكسلانس.[٩٢]

- هذه أشياء بسيطة يا شيري.[٩٣]

- يا شيرين يعني يا عزيزتي بالفرنسية يا إكسلنس[٩٤].

ونظرا لأن شعبان عاش فترة الحرب مع الأجانب لذلك طغت على مخاطباته هذه الكلمات الأجنبية - وهو حينما يتحدث بهذه الكلمات يريد بهذا أن يغطي على الأمية التي هو فيها، لذلك يحاول جاهدا أمام بثينة زوجة عبد الخالق أن يبتعد عن اللهجة «البلدي» فنراه تارة يخاطبها «يا شري» وأخرى «يا شيرين» بدل «يا عزيزتي». أما الرجال فيخاطبهم «يا إكسلانس» وربما شعبان هنا يريد أن يعلي من شأنه أمام الآخرين الذين يرونه أنه لولا ما معه من فلوس لأصبح لا يساوي شيئا فهو كما وصفته الرواية لا جمال ولا أخلاق وإنما كل ما لديه هو المال الذي حصل عليه بطرق غير مشروعة أثناء الحرب.

الثالث عشر: خطاب الناس مع شخص ما يختلف حسب مركزه

فإن كان في الأول أستاذا قالوا له «يا أستاذ» وإن أصبح فيما بعد ناظرا قالوا له «يا حضرة

الناظر» أو «يا سعادة المدير» وهكذا. وفي الرواية هذا ينطبق على تاريخ الباشا، فقبل الباشوية كان الناس ينادونه «سليم بك» وبعد أن أخذ الباشوية صار ينادى بـ «يا باشا» أو «يا سعادة الباشا» وبعد سقوط الباشوية صار الناس تخاطبه بـ«يا سيد سليم».

الرابع عشر: في الخطاب بين الآباء والأبناء

في خطاب أمينة هانم لابنها حلمي.

- حلمي، غارة، حلمي غارة[٩٥].
- ذهب إلى المكتب يا حبيبي[٩٦].
- لا يا حلمي أنت مخطئ وللباشا كل الحق أن يغضب منك[٩٧].
- تعال يا حلمي اقعد معنا[٩٨].
- شد حيلك ياحلمي وهات لنا نونو[٩٩].

وخطاب عبد الخالق لابنه الصغير محمد:

- سافر يا بني وتمتع بالصيف[١٠٠].
- محمد أدر زر الكهرباء[١٠١].
- محمد تعال.[١٠٢].

خطاب الابن محمد لأبيه:

- بابا أنا محمد.. بابا.. بابا[١٠٣].
- رد علي يا بابا[١٠٤].

من الملاحظ أن العلاقات الأسرية كعلاقة الأم بأبنائها وعلاقة الأب بأبنائه هي علاقات يسودها الاحترام من الأبناء للآباء والعطف من الآباء على الأبناء، لذلك نشاهد الأم كثيرا ما تخاطب ابنها باسمه بوقع خاص على قلبه كالرنين الموسيقي على الأذن. كذلك تخاطبه «يا حبيبي» وهذا إحساس صادق لمشاعرها تترجمه بهذه الكلمة، وهذه الكلمة الحساسة تستخدمها الأمهات في كل المجتمعات تقريبا. ففي مصر وباختلاف اللهجات إلا أن الكل ينادي أبناءه «يا حبايبي». وفي الغرب ومع الاختلاف في اللغة تبقى كلمة «My Love» تمثل «يا حبيبي»، وما خطاب أمينة هانم لابنها إلا من هذا النمط، حيث استخدمت اللهجة المصرية للأم المصرية لمخاطبته باسمه تارة والتعبير بإحساسها تارة أخرى وهذا طبيعي وغير متكلف فيه فهي أم كما يقولون.

أما الأب فله أسلوب آخر في خطاب أبنائه. فمع الصغير منهم خطابه له كطفل لطفل ومع الشباب كشاب لشاب مثله ومع الرجل كرجل لنده وهو بذلك يأخذ بالمثل الشائع «إن كبر ابنك خاويه». وخطاب عبدالخالق لابنه هو خطاب يدل على أنه يخاطب ابنه كرجل للبيت بعد مرضه.

والخطاب مع الأم لابد أن يسوده كل الاحترام والتقدير، لذلك ترى حلمي يخاطب والدته بكل ود واحترام حتى وهو يرجو منها عدم إيقاظه ولو كان الخادم من يوقظه لما رجا منه بل ربما كان شتمه.

الخاتمة

مما سبق من تحليل لمختلف صيغ المخاطبة لهذه الرواية يتضح أن للغة علاقة وثيقة بأي مجتمع كان من المجتمعات البشرية وهي هنا لغة لها علاقة بالمجتمع المصري القاهري أكثر من غيره. وأن هذه اللغة هي مظهر من مظاهر السلوك الإنساني. وأول مظاهر السلوك اللغوي

هو التحية بأنواعها، والمخاطبات بين الناس والتي يظهرون فيها التأدب والتلطف تارة والقسوة والخشونة تارة أخرى. وكذلك تظهر هذه السلوكيات في المناسبات الاجتماعية المختلفة حيث يستخدم الناس عبارات مختلفة، وتكون لهذه اللغة المستخدمة في المخاطبات الاجتماعية وظيفة اجتماعية أخرى حيث إنها في كثير من الحالات تدل على الطبقة الاجتماعية والمركز الاجتماعي الذي يشغله كل من المتكلم والمخاطب على السواء، كما أنها تدل على نوع ومستوى العلاقة الاجتماعية بينهما. واللغة تعتبر وسيلة لإصدار الأوامر، وإعطاء معلومات بعد أسئلة، تستعمل أيضا من أجل التعبير عن المشاعر المختلفة من سعادة وفرح وغضب.

ولعل أبرز وأهم نقطة حيث تؤثر العوامل الاجتماعية على اللغة هي باختيار صيغ المخاطبة. وفي رواية «الحصاد» التي تم عرض بعض صيغ المخاطبة فيها عدد من الكلمات المختلفة للضمير «أنت» (للرجل) وأنتِ (للمرأة) فإحدى هذه الصيغ تستعمل لمن هو في مركز اجتماعي أو اقتصادي أقل من مركز المتكلم. وصيغة أخرى تستعمل في مخاطبة من هم أقل قرابة أو معرفة أو أعلى اجتماعيا بالنسبة للمتكلم. وتعدد واختلاف صيغ المخاطبة في نموذجنا هذا (الحصاد) توضح أن استعمال الضمير الشائع «أنت - أنتِ» كان محكوما بقوتين هما «السلطة» Power والتضامن Solidarity واللتين أشار إليهما فاسولد R.Fasold في دراسته القيمة التي بدأنا بها هذا البحث.

فالسلطة تسحب أو تشتق من الحالة الاجتماعية العليا أو الدنيا، أما التضامن فيأتي من «الألفة والمودة»، و«المصير المشترك». ومع ذلك، فإن تحليل صيغ المخاطبة في «الحصاد» يكشف لنا أنها تختلف اختلافا كبيرا من مجتمع لآخر ومن جماعة اجتماعية لأخرى ومن مستوى اجتماعي إلى آخر. هذا بالإضافة إلى الفروق الواضحة من متكلم لآخر. والأهم من كل هذا فقد وجدنا أن معامل «السلطة» كما عبرت عنه صيغ المخاطبة في «الحصاد» قد انهار تحت تأثير قوة «التضامن» مما يؤكد الطبيعة العربية المعروفة منذ التاريخ.

إن صيغ المخاطبة في اللغة العربية كما ذكرت في هذه الدراسة تؤكد أنها أكثر تعقيدا من مثيلاتها من لغات أوربا وربما في بعض اللغات الشرقية بتقاليدها القديمة ■

الهوامش

(١) Ralph Fasold, The Sociolinguistics of Language (Oxford: 1990).

(٢) نفس المرجع، ص١٠٢

(٣) انظر Susan Bean, Symbolic and Pragmatic Semantics: A Kannada System (University of Chicago Press 1978).

(٤) المرجع السابق ص ٣.

(٥) انظر Roger Brown and Aldert Gilman, "The Pronouns of power and Solidarity", American Anthropologist (V 6,1962) > 24 _ 29.

(٦) انظر فاسولد المرجع السابق ص. ١٤.

(٧) نفس المرجع، ص. ١٦.

(٨) Clifford Geertz, "Linguistic Etiquette", in his The Religion of Jaya (Glencoe, I Illinois the Free Press) 1960.

(٩) عبد الحميد جودة السحار، الحصاد (القاهرة: مكتبة مصر) ١٩٧٧، ٣٦٤ صفحة.

دراسة

قصيدة النثر

دكتور محمد عبد المطلب*

(١)

لا شك في أن الحداثة - في حقيقتها - تمرد مستمر غير مرتبط بزمان أو مكان، أو نوع أدبي، لأن الحداثة الحقة ذات طابع متعال مفارق لكل هذه الأطر، ولاشك - أيضا - في أن هذا التمرد لا يجد نفسه إلا في سلسلة من المغامرات الحرة التي تتحدى التقاليد والقيود والأطر، أو لنقل إنه لا يتحداها، بل إنه لا يعترف بها أصلا.

وبما أن الشعر كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود، كانت مواجهته أولا، ثم التمرد عليه ثانيا من أبرز ملامح الحداثة. وقد وصلت المواجهة إلى ذروتها في توليد جنس إبداعي محايد يجمع بين «الشعر والنثر»، وتم الاصطلاح على تسميته (قصيدة النثر)، وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي: Poeme en Prose. والمصطلح يعتمد ثنائية بنائية تجمع بين خواص جنسين متقابلين هما «الشعر والنثر»، وإن رفض الحداثيون اعتماد هذا التقابل، لأنهم - كما قلنا - يرفضون القيود والتقاليد المحفوظة وغير المحفوظة. ورفض التقابل يعني اعتماد الوحدة، وحدة الطرفين في استحداث جنس طارئ فيه مجموع الجينات الوراثية لكل جنس على حدة، لكن بعد إخضاع هذه الجينات لما يمكن أن نسميه «الهندسة الوراثية» التي تحقق ظهور هذا الجنس الجامع بين الموافقة والمخالفة، موافقة كل جنس على حدة، ثم مخالفتهما حال التوحد الطارئ، وبهذا نكون في مواجهة شعر مغاير للشعر، ومواجهة نثر مغاير للنثر.

ولا نستطيع أن ندعي بأن هذه المواجهة جديدة تماما، بل كان لها حضور سابق على مرحلة الحداثة، تحت مصطلح ثنائي أيضا، هو «الشعر المنثور» أو «النثر الشعري»، لكن الحداثة آثرت مصطلح «قصيدة النثر» الذي وفد علينا مع مجموع ما وفد من مجموع ظواهر الحداثة في الإبداع والنقد. ويلاحظ أن المصطلح كان ظهوره في فرنسا مصاحبا لحركة التمرد الشعري عند بودلير، وكلوديل، وأرتو، ورامبو الذي قدم آخر منجزاته في ظل هذا المصطلح «موسم في الجحيم» و«الإشراقات».

وليس من همنا هنا تقديم العمق التاريخي لإبداع قصيدة النثر، حتى لا نعيد إنتاج ما أنتجته سوزان برنار، ومن تابعها من الدارسين في العربية، وإنما نقصد تقديم إضاءة سريعة تكفي للتحرك منها إلى الواقع العربي عموما، والواقع المصري على وجه الخصوص.

(*) أستاذ بجامعة عين شمس، القاهرة.

(٢)

إن الإبداع العربي يتشكل في لحظة الحضور وفق معطيات تجاوز موروثه القديم والجديد، لكن هذا الإبداع يواجه شبكة معقدة من المصطلحات الوافدة من إبداع غير عربي، فالتعامل بها كما هي في أصلها يعرض النص العربي لأمرين، إما أن يلفظ النص هذه المصطلحات وإما أن يتقبلها فيتحول إلى مسخ مشوه، لأن التعامل مع مثل هذه المصطلحات يحتاج إلى «تعريبها»، ولا يعني التعريب مجرد الترجمة، وإنما يعني ربطها بالجذور التراثية، واستحضار المصطلحات الموازية لها، والتي يمكن أن تعطيها شرعية التعامل مع النص العربي.

ومن هذا المنطلق جاء اقترابنا من مصطلح قصيدة النثر وما يمكن أن يتضمنه من حقائق إبداعية لها حضور – على نحو ما – في الموروث العربي.

والحق أنه قد شغلني منذ فترة موقف العرب عندما جاءهم الرسول عليه الصلاة والسلام بالوحي خلال معجزة لغوية إبداعية هي «القرآن»، بنظمه المفارق لما اعتادته العرب. فالذي اعتادته خمسة مستويات: الأولى ضم الحروف المبسوطة بعضها إلى بعض لتحصل الكلمات الثلاث: الاسم والفعل والحرف. والثانية: تأليف هذه الكلمات بعضها إلى بعض لتحصل الجمل المفيدة، وهو النوع الذي يتداوله الناس جميعا في مخاطباتهم وقضاء حوائجهم، ويقال له المنثور من الكلام. والثالثة: يضم بعض ذلك إلى بعض، ضما له مباد ومقاطع ومداخل ومخارج، ويقال له المنظوم. والرابعة: أن يعتبر في أواخر الكلام – مع ذلك – تسجيع ويقال له المسجع. والخامسة: أن يجعل مع ذلك وزن، ويقال له: الشعر. والمنظوم إما محاورة، ويقال له الخطابة، وإما مكاتبة، ويقال له الرسالة. فأنواع الكلام لا تخرج عن هذه الأقسام[١].

إذا كانت هذه هي مستويات الكلام عند العرب بخواصها الفارقة، فلماذا اتهموا الرسول بأنه شاعر، وأن ما جاء به شعر؟ وقد أثار القرآن هذه القضية خمس مرات في قوله تعالى:

﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ﴾ يس: ٦٩.

﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ﴾ الأنبياء: ٥.

﴿وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُو آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ﴾ الصافات: ٣٦.

﴿أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ﴾ الطور: ٣٠.

﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ﴾ الحاقة: ٤١.

إن تناول الخطاب القرآني للقضية على هذا النحو المتكرر، يعني أنها كانت حاضرة حضورا حادا في هذا الواقع القديم، فكيف ادعى العرب أن القرآن شعر، وهم ليسوا من السذاجة التي تدفعهم إلى تبني هذه الإستراتيجية في مواجهة الخطاب القرآني؟ «والشعر أظهر من أن يشتبه عليهم حتى يحتاج إلى أن ينفى عنه»[٢]. ليس هناك تفسير يمكن قبوله في هذا السياق إلا أنهم قد أدركوا ـ على نحو من الأنحاء ـ أنه من الممكن أن يحتمل الأداء النثري بعض خواص

الشعرية، دون حاجة إلى حضور الجينات الوراثية المركزية «الوزن والقافية»، إذ إننا لو قمنا بإحصاء لبعض الآيات القرآنية التي جاءت موزونة لما مثلت ظاهرة يمكن اعتمادها في تبنى الادعاء بشعرية القرآن، فضلا عن أن دخولها منطقة «الوزن» جاء دون قصد، مما يعنى أن الادعاء لم يرتبط بقوانين العروض، وهى قوانين كانت حاضرة في الوعي العربي دون أن تأخذ مؤشراتها الاصطلاحية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي بعد ذلك.

بل إن ابن وهب يذهب إلى عدم ربط الوزن والقافية بالشاعرية، فالشاعر هو من «شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر. ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره. وإذا كان يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف، فليس بشاعر، وإن كان يأتي بكلام موزون مقفى»[٣].

والمستلفت أن الباقلاني – وهو بصدد نفي الشعر عن القرآن – يقدم نموذجا نثريا يجرح قانون «السكون والحركة» لكنه يصوغه كتابيا على نحو شعري، وربما كان ذلك لوجود إحساس مبهم بأنه يمكن تقديم شعرية خارجة عن هذا القانون. يقول: «من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزونا كقوله:

رب أخ كنت به مغتبطا

أشد كفي بعرا صحبته

تمسكا مني بالود ولا

أحسبه يزهد في ذي أمل

تمسكا مني بالودّ ولا

أحسبه يغيّر العهد ولا

يحول عنه أبدا

فخاب فيه أملي»[٤]

وواضح أن النموذج قد اهتزت فيه قاعدة التردد المنتظم للحركات والسكنات، لكن يلاحظ أن الباقلاني قال: إنه خرج على قيود الوزن، ولم يقل إنه خرج على قانون الشعرية. ويكاد الباقلاني يقبل خلاص الشعرية من قانون العروض على نحو من الأنحاء، إذ إنه وافق على وصف الرسول بأنه شاعر، لكنه يحمله على معنى أن رسول الله: «يشعر بما لا يشعر به غيره من الصنعة اللطيفة في نظم الكلام... أو يكون محمولا على ما كان يطلق الفلاسفة على حكمائهم وأهل الفطنة منهم في وصفهم إياهم بالشعر، لدقة نظرهم في وجوه الكلام، وطرق لهم في المنطق»[٥].

وكأنه من الجائز أن نطلق لقب «الشاعر» على من توافرت فيه بعض المواصفات:

١ – الشعور الخاص المفارق لشعور الآخرين.

٢ – طرق التفكير الخاصة.

٣ – الصنعة اللطيفة في نظم الكلام.

٤ – دقة النظر في وجوه الكلام.

ومجموع هذه المواصفات تحقق الربط بين الداخل النفسي والعقلي وبين الخارج الصياغي بعيدا عن قانون «العروض»، فمن توافرت فيه هذه الخواص يمكن أن نطلق عليه لقب «الشاعر»، وما أنتجه في إطار هذه الخواص، يمكن اعتباره «شعرا» على نحو من الأنحاء. نقول ذلك وفي وعينا أن الرسول (ﷺ) لم يحدد

للشعرية إلا ثلاثة شروط: الجزالة – السياق الخاص والعام – الهدف التأثيري، وذلك في قوله: «الشعر كلام من كلام العرب جزل، تتكلم به في نواديها، وتسل به الضغائن بينها»[٦].

(٣)

برغم ما قدمه التراث النقدي عن الفروق بين الشعر والنثر، فإن الفارق الجوهري يتمثل في «الوزن والقافية» أي «العروض»، ولا فرق بين العروض والإيقاع كما يقول ابن فارس: «أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[٧].

وليس الإيقاع في حقيقته – إلا الترجيع الصوتي المنتظم لمجموعة من الحروف أو الحركات. وغياب الإيقاع يعني غياب «الوزن» ضرورة، وغياب «الوزن» يقتضي خروج الملفوظ من منطقة الشعرية تأسيسا على الحدود المعرفية للشعر عند القدماء.

ولا نحب أن نصدم الذوق العام والخاص بهز الثقة في مثل هذه المقولات التراثية التي أخذت شرعية تقترب من القداسة، ولكن الوصول إلى الحقيقة هو ما نستهدفه ونحن بسبيل طرح مصطلح «قصيدة النثر» الذي فرض نفسه بقوة في الواقع الإبداعي على مساحة الوطن العربي كله، حيث واجه قصيدة النثر رفض قوي – أيضا – وقد تأسس هذا الرفض – بالدرجة الأولى – على غياب الوزن العروضي الذي يقتضي نفيها من منطقة الشعرية.

ونطرح هنا تساؤلا ملحا: هل تحقق للشعر العربي «الإيقاع الوزني» المنتظم كما أكد معظم الدارسين قديما وحديثا؟ ولا نريد هنا أن نعرض للقافية، لأن هناك من الدارسين القدامى من رفض اعتبارها عنصرا أساسيا في بنية الشعر، واقتصر على الوزن وحده، لأن مهمة القافية – عنده – مجرد علامة على انتهاء الوزن.[٨]

أبادر إلى القول بأن الشعر العربي بأوزانه الخليلية مهتز الإيقاع، لأن الترجيع الصوتي فيه غير منتظم. ولا يتسع المجال هنا لتناول بحور الشعر مجتمعة لكشف خروجها على قانون الإيقاع، وسوف نكتفي بتناول بحر واحد له حضور كثيف في الإبداع الشعرى قديما وحديثا، هو بحر «الرجز»، لنرصد قانونه الوزني ومدى انسجامه مع قانون الإيقاع. لكن قبل هذا التناول نقدم بعض الملاحظات التي تؤكد اهتزاز الإيقاع في البحور الخليلية:

أولا: الحركات القصيرة الثلاث. الفتح والكسر والضم، متساوية إيقاعيا من وجهة نظر العروضيين، مع ما فيها من مغايرة صوتية واضحة، ليس هذا مجال الإفاضة فيها.

ثانيا: يساوى العروضيون بين الصوامت والصوائت، أو بمعنى آخر: بين الحرف الساكن والحركة الطويلة «منْ» تساوي «ما» إيقاعيا، مع شدة المخالفة بينهما.

ثالثا: يحول العرضيون الحرف المشدد إلى حرفين عند الوزن، أي أن «شدّ» تتحول إلى «شدد» وهذا التحول فاقد للانسجام الإيقاعي.

رابعا: تتساوى «الأسباب الخفيفة» في الوزن، برغم الفوارق الإيقاعية فيها: في – ما – قو – لن.

وكذلك الأمر في (الأسباب الثقيلة): لِمَ، هُوَ، هِيَ، لَكَ.

وكذلك «الوتد المفروق»: نامَ، علْم ـ فيك.

«والفاصلة الصغرى»: سمعتْ ـ جلسا ـ وقفوا ـ كتبي.

«والفاصلة الكبرى»: وهبنا ـ إبلهمْ ـ ضربهم.

كل هذه البنى العروضية تعتمد المخالفة الإيقاعية التي تفقدها خاصية الترجيع الصوتي.

أما بحر «الرجز» فإن وزنه المثالي هو:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن ..

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهذه المثالية تحقق له الانتظام الإيقاعي الكامل، على مستوى الشطرة الواحدة، وعلى مستوى الشطرين، لكن هذا البناء المثالي لا يكاد يتحقق في الواقع التنفيذي نتيجة لوقوع التفعيلة، تحت طائلة الزحافات والعلل التي تهز الترجيع الصوتي بحدة.

أولا: يمكن دخول «الخبن» (حذف الثاني الساكن)، فتصير التفعيلة «متفعلن»، وعلى هذا من الجائز أن يكون وزن البحر على النحو التالي:

مستفعلن متفعلن متفعلن ..

متفعلن مستفعلن متفعلن.

ثانيا: يمكن دخول «الطي» (حذف الرابع الساكن) فتصير التفعيلة «مستعلن». وهذه الظاهرة كسابقتها يمكن دخولها على أي تفعيلة في البحر.

ثالثا: يجوز اجتماع «الخبن مع الطي» في تفعيلة واحدة، وهو زحاف مزدوج تصير به التفعيلة «متعلن»، ويجوز أن يلتقي «الخبن مع القطع»، والقطع: «حذف ساكن الوتد المجموع، وإسكان ماقبله» فتصير التفعيلة «متعلن» التي تساوي «فعولن» أي أن الاحتمالات الصوتية لتفعيلة الرجز هي:

مستفعلن ـ مستعلن ـ متعلن ـ متعلْن ـ متفعل ـ متفعلن.

وهذه الاحتمالية تلغي خاصية الترجيع الصوتي المنتظم، وبالتالي يضيع الإيقاع الوزني الذي رصده الخليل في الصورة المثالية للبحر، وهو ما ينطبق على كل البحور الخليلية.

وهنا يرد سؤال اعتراضي فحواه: إذا كان الواقع التنفيذي للإبداع يؤكد خروج الشعر العربي على قواعد الإيقاع، فما السر في إحساس المتلقي بإيقاعية هذا الشعر مهما اختلفت بحوره، وتنوعت تفعيلاته بين النقص والزيادة، حتى إنه يتنبه لأي خروج جارح لقانونه الصوتي؟ وهذا الخروج كان ملحوظا قديما وحديثا عند المبدع والمتلقي على حدٍّ سواء. وكان هذا التنبه يزداد حدة عند دخول النص منطقة التلحين والغناء، إذ نلحظ أن صانع اللحن لا يكاد يحافظ على إجراءات النطق المألوفة للبيت الشعري، وإنما يعمد إلى مط بعض الحركات القصيرة ـ أحيانا ـ وتقصير الطويلة أحيانا أخرى، حتى ينتظم له الإيقاع الذي يسعى إلى تحقيقه.

السر ـ في رأينا ـ يعود إلى الإلحاح على الأذن العربية إلحاحا مستمرا لمئات السنين، وهذا الإلحاح يضعف من إحساس الأذن بظواهر الاهتزاز في الإيقاع وعدم انتظامه، أو لنقل إنه التعود على نوع من الإيقاع يجمع بين الانتظام وعدم الانتظام. إن هذا الإلحاح لم يتح لأي

مرحلة إيقاعية من تلك المراحل التي تلت (العمودية)، وربما كان هذا وراء ما نلاحظه - أحيانا - من تحفظ على شعر التفعيلة برغم سيادته الحاضرة في الواقع الإبداعي. وإذا كان هناك بقايا تحفظ على شعر التفعيلة، فكيف يكون الموقف إزاء جنس أدبي طارئ قطع علاقته نهائيا بالإيقاع العروضي، هو «قصيدة النثر»؟

إن التحولات التي انتابت الإيقاع الشعري شيء شبيه بما نواجهه اليوم في عالم الطرب والغناء، فعندما ظهرت الموجة الطارئة من هذا الغناء التي يطلقون عليها «الأغنية الشبابية»، لم نستسغ نحن الكبار مثل هذه الألحان بما فيها من صخب وضوضاء يجرح كل قواعد الإيقاع والنغم المألوف، بل نفرنا منها نفورا كاملا. وفي البداية كان تجاوب الشباب معها محدودا، ثم مع الإلحاح المستمر تمت الاستجابة الكاملة من الشباب، ومن بعض الشيوخ، دون أن ينفي ذلك أن النغم القديم مازال حاضرا ومرغوبا. فتنافي المراحل غير مقبول على أي مستوى من مستويات الإبداع القولي وغير القولي.

(٤)

إن الحديث عن نشأة الشعر العربي أصبح نوعا من التخمين البعيد عن المنهجية العلمية، ومن ثم فإنه قد يصيب، وقد يخيب، لكن المؤكد أن ظهور الشعر على هذا النحو الوزني، قد سبقته مراحل تجريبية كانت بمثابة إرهاص لوصوله إلى مرحلة النضج والاكتمال التي وصلت إلينا في أشعار امرئ القيس وغيره من الشعراء الأوائل. وقد حاول الباقلاني تصور البدايات الأولى للشعر العربي، فقال: إنه ربما ظهر غير مقصود إليه «على ما يعرض من أصناف النظام في تضاعيف الكلام، ثم لما استحسنوه واستطابوه، ورأوا أنه قد تألفه الأسماع، وتقبله النفوس، تتبعوه من بعد، وتعلموه»[٩].

وهذا التصور الذي قدمه الباقلاني، يمكن أن نقدمه اليوم بين يدي «قصيدة النثر» التي أوضحنا أنها تجمع بين خواص جنسين متمايزين هما: الشعر والنثر. وهذا الجمع لم يكن مفقودا في الموروث العربي. وقد عرضنا لادعاء العرب بشعرية القرآن، وشاعرية الرسول، وهو ادعاء يعني اعتقادهم بإمكانية إنتاج الشعرية بعيدا عن الوزن. ونضيف إلى ذلك وجود مقولات عديدة مبثوثة في تضاعيف مجموعة من كتب التراث تؤكد إمكانية المزج بين هذين الجنسين. فابن طباطبا العلوي أوضح أن «الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء»[١٠]. بل أكد أن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة «مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[١١].

ويتابع أبو حيان التوحيدي تأكيد التداخل - الخفي - بين الشعر والنثر، بل يعتبر هذا التداخل سمة من سمات الإجادة والإحسان. «ففي النثر ظل من النظم، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا

طاب ولا تحلى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه وائتلفت وصائله وعلائقه».[١٧]

فأبو حيان يدرك أن التأمل فيما بين أيدينا من إبداع شعري ونثري، يقتضي الوصول إلى حقيقته المزدوجة، وهي «أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت، لما ائتلفا ولا اختلفا».[١٢]

وإذا كان إدراك أبي حيان قد توجه. إلى ما في الشعر والنثر من خواص بذاتيه متآلفة جمعت بينهما في المستوى العميق، فإنه ـ من ناحية أخرى ـ قد أوضح أن هذا التآلف له حضوره في وعي المتلقي، كما هو في وعي المبدع، كما هو قائم في النص، لأن التلقي الصحيح يمتلك قدرة تذوق النص بكل محتوياته الصياغية والإيقاعية والدلالية، كما يمتلك تصور إمكانية تداخل بذاتية الشعر والنثر كما هي في الواقع الإبداعي، ولذلك كان «أحسن الكلام مارق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوره بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مريغ حلق، وإذا حلق أسف. يعني يبعد على المحاول بعنف، ويقترب من المتناول بلطف».[١٤]

ويصل السيوطي بهذا التداخل إلى قمته، حيث يدخل النثر دائرة «الوزن» برغم أنه غير موزون وذلك لشدة انسجامه: «وإذا قوي الانسجام في النثر، جاءت قراءته موزونة بلا قصد لقوة انسجامه».[١٥]

فإذا كان هذا هو أمر التصور لبدايات الشعرية العربية، وأمر علاقة المنظوم بالمنثور، فإن ظهور ما يسمى «قصيدة النثر» ليس أمرا غريبا، وليس ضد منطق الإبداع المتجدد عموما، إذ إن هذا الظهور مؤسس على ركائز تراثيه من ناحية، ومستجيب لمغامرات الحداثة من ناحية أخرى.

والذي لا شك فيه أن ظهور قصيدة النثر واستفاضتها كان مسبوقا بإرهاصات بعيدة وقريبة كانت تنظر إلى نظام العروض على أنه قوالب سابقة التجهيز، ومن ثم فهي قيد أكثر من كونها نظاما جماليا، والمتابع لتاريخ الشعرية العربية يلاحظ أن هذه الشعرية لم تعط هذا النظام العروضي قداسة كاملة، بل إنها عرضته لانتهاكات مستمرة. – وفي رأينا – أن الخليل ابن أحمد عندما قام باكتشاف القانون الوزني للشعر بعبقريته الموسيقية، لم يقم بذلك إلا بعد أن انتهكت الشعرية هذا القانون، إذ إن بلوغ الشعر مرحلة النضج والاكتمال، يقتضي دخول منطقة البحور المكتملة بعيدا عن الزحافات والعلل، ثم بدأ الشعراء مغامراتهم مع هذه البحور فرارا من قيودها الصارمة دون أن يكون لديهم معرفة بهذا القانون، فهزوا الإيقاع الوزني عن طريق ما أسماه الخليل «الزحاف والعلة»، وهو أمر شبيه بمغامرة المبدعين مع اللغة ومحاولة الخلاص من بعض قيودها فيما سمي «الضرورات الشعرية». فالضرورات نوع من انتهاك اللغة، والزحافات والعلل نوع من انتهاك الوزن العروضي، وكلا الأمرين لم يكن لهما قوانين محفوظة قديما، لكنهما كانا حاضرين

في الوعي والمخزون الاستعمالي بالفطرة.

ولم يتوقف انتهاك الوزن العروضي عند الزحافات والعلة، بل جاوزها إلى المشطور والمجزوء والمنهوك. بل إن بعض المبدعين اقتربوا من نظام التفعيلة، فقد نظم سلم الخاسر قصيدة يمدح بها موسى الهادي على تفعيلة واحدة من الرجز يقول فيها:

موسى المطر .. غيث بكر .. ثم انهمر

كما نظم علي بن يحيى على هذا النحو في قوله:

طيف ألم .. بذي سلم .. يسري العتم .. بين الخيم .. جاء بقم

ونظم عبد الصمد بن المعذل على هذا النحو أيضا:

قالت حبل .. شؤم الغزل .. هذا الرجل .. حين احتفل .. أهدى بصل

وقد تشكك ابن جني في أن يكون هذا شعرا وإنما هو قواف منسوقة غير محشوة.[١٦]

ولا نريد هنا أن نفيض في رصد انتهاكات الشعراء الأوائل لقانون الوزن العروضي، أمثال امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والمرقش الأكبر، وعدي بن زيد وسواهم من كبار الشعراء وصغارهم.

والمستلفت أن انتهاك العروض لم يتوقف عند حدود الوزن، بل تعداه إلى القافية حتى إنه تنسب أبيات لامرئ القيس اهتز فيها بناء القافية اهتزازا بالغا حيث يقول:

توهمت من هند معالم أطلال
عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصائف
يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف
وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال

فقد ابتدأ الشاعر ببيت مصرع، ثم أتى بأربعة أشطر على غير قافيته، ثم أعاد شطرة واحدة من جنس ما ابتدأ به. وقد عرض ابن رشيق لهذا البناء، تحت مصطلح «المسمط»[١٧].

وقد استمر انتهاك وحدة القافية مع مسيرة الشعرية العربية في الموشحات والمربعات والمخمسات إلخ. ووصل انتهاك قانون القافية في العصر الحديث إلى إهمالها إهمالا تاما وبخاصة مع شعر التفعيلة، وهو شعر لم يحترم التفعيلة احتراما كاملا، حيث تداخلت التفاعيل وخضعت لأنواع من العلل والزحافات التي لا يسمح بها قانون العروض. وقد كانت كل هذه الانتهاكات الممتدة زمنيا بمثابة دعوة خفية للجيل الأخير من الشعراء أن تكون لهم مغامراتهم الخاصة مع العروض، لكن السابقين لم يتركوا لهم مساحة يمارسون فيها مغامراتهم فلم يتبق لهم إلا أن يهجروا النظام العروضي كله تحت مصطلح «قصيدة النثر».

(٥)

كتب المنفلوطي سنة ١٩١٢ يقول: «أما الشعر فأمر وراء الأنغام والأوزان، وما النظم بالإضافة إليه إلا كالحلي في جيد الغانية الحسناء، أو الوشي في ثوب الديباج المعلم. فكما أن الغانية لا يحزنها عطل جيدها، والديباج لا يزري به أنه غير معلم، كذلك الشعر، لا يذهب

بحسه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون».[١٨]

وكتب خليل مطران في الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٣٣ يقول: «وأنت تعرف أن قيود القافية في القصيدة العربية مرهقة، وكثيرا ما وجدتها عقبة في اطراد الفكرة ... إن الفن الصحيح ينضج في جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة: قيود القافية الواحدة والوزن الواحد، تتعارض مع حرية الفن. وإذا كان للقدماء طريقتهم، فمالنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا، وسأجتهد وسع الطاقة في أن أدخل على القديم ما يلحقه بالتجديد».[١٩]

مثل هذه الدعوة التجديدية كانت تتسرب الواقع الأدبي وتناوش المبدعين، وتدعوهم سرا وجهرا لأن يكون لهم إبداعهم الخاص. ومع الرغبة في التجاوز، والإغراق في الاحساس بالذاتية ظهر ما كان يسمى «الشعر المنثور»، وقدم خليل مطران – في مرحلة مبكرة – كتابة تحت هذا العنوان سنة ١٩٠٦، وهو العنوان الذي قدم من خلاله أمين الريحاني جانبا من قراءاته وإبداعاته، كما أوغل في هذا النمط الكتابي جبران ومي زيادة، والرافعي والمنفلوطي وحسين عفيف وسواهم من المبدعين، وبرغم تحفظ مدرسة الديوان على مثل هذا الإبداع ونسبته للشعر، فإن «الشعر المنثور» كان له حضور مؤثر في الواقع الأدبي في المشرق والمهجر، وكان للمصطلح نوع من القبول برغم احتوائه على ثنائية ضدية «شعر – نثر»، وهي الثنائية التي استند إليها – كثيرا – الرافضون لقصيدة النثر بعد ذلك.

وقد استحال مصطلح «الشعر المنثور» إلى (قصيدة النثر) في مطلع الخمسينيات، كما جاء هذا التحول مصاحبا للتيارات الوافدة من الغرب، وبخاصة فرنسا. وقد تبنت مجلة (شعر) اللبنانية الدعوة إلى هذا الإبداع الجديد، وتبعتها مجلة «حوار»، ووجدت الدعوة ترحيبا من بعض الصحف اللبنانية، وعلى رأسها جريدة «النهار». وقد ترتب على ذلك ظهور جدل حاد بين المؤيدين والمعارضين. وتدخلت نازك الملائكة لإعطاء النثر حقه الجمالي بعيدا عن نسبته للشعرية، لأن النثر ليس في حاجة إلى الشعر لتزداد قيمته، وترتفع جمالياته. وتصدى لها أصحاب قصيدة النثر مؤكدين شرعية ظهور هذا اللون الإبداعي الذي أقدم على الكتابة به كبار الشعراء في العالم، وبخاصة الشعراء الفرنسيون أمثال بودلير وفرلين ورامبو.

صحيح أن مصطلح «قصيدة النثر» مترجم: «Poeme en Prose»، لكن متابعته للوصول إلى أبعاده المعجمية تعطيه شرعية الحضور كمصطلح عربي. فابن منظور يتناول مادة «قصد» ليربطها «بالقصد»، ولذلك سمى العربي ما طال «قصيدا»، أي: مرادا مقصودا، وسمى الإبداع «قصيدا» لأن قائله احتفل به ونقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار ولم يقله جريا وراء الخاطر والبال وجري اللسان، بل قاله على التروي وإدارة الخاطر[٢٠].

ويلاحظ أن ابن منظور لم يربط بين «القصيدة» والوزن أو القافية، لكنه من ناحية أخرى ربطها بالشعر. لكن لنا أن نقول إن مادة «شعر» في المعجم تنتمي إلى الشعور والفطنة والعلم، فقائل الشعر – كما يقول الأزهري –

يسمى شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره «وكل علم شعر».[٢١]

نخلص من المردود المعجمي إلى أن مصطلح «قصيدة» يتحقق بثلاث ركائز:

١ – الفطنة والشعور.

٢ – الوعي والقصد.

٣ – التجريد في الأبنية السطحية (اللفظ) والأبنية العميقة (المعنى).

وإذا كانت الركيزة الأولى ترتد إلى المبدع وقدراته الداخلية ذهنيا وعقليا، فإن الركيزة الثانية تتوجه بكل هذه الطاقة الداخلية لتستدعي في مواجهتها «المتلقي» (المقصود)، سواء أكان متلقيا خاصا أم عاما، كما تستدعي «العالم» لكي تراه من خلال وعيها الكلي أو الجزئي.

والركيزة الثالثة تقدم «النص» المفارق للنصوص التلقائية، أو لنقل إنها تقدم اللغة الجمالية المفارقة للغة التخاطب.

وإذا كان هذا المستخلص المعجمي فيما يتعلق بالطرف الأول من الثنائية: «قصيدة»، فإن الطرف الثاني «النثر» يكاد يكون مهملا داخل المعاجم، ربما لأن دلالته الاصطلاحية في غير حاجة إلى تحديد معرفي، إذ يأتي «النثر» مقابلا «للنظم». ولم يذكر ابن منظور إلا أن قولنا: رجل نثر: كثير الكلام. ويقول الزمخشري: رأيته بنائره الكلام: إذا حاوره بكلام حسن.[٢٢]

ويتدخل أبو حيان ليؤكد المخالفة والموافقة بين الطرفين: «النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل، لأن النثر من حيز البساطة»[٢٣]. وهذه المخالفة قابلة لدخول دائرة الموافقة لأن اجتماع «الطبيعة والعقل» ممكن وجائز، أي اجتماع «التركيب والبساطة» أي تداخل «الشعر والنثر» في وحدة إبداعية.

لقد لاحظنا تعامل المعجم مع كل طرف من طرفي الثنائية على حدة، ولم يتعامل معهما حالة إضافة أحدهما للآخر، لأنه لم يكن في الوعي القديم ما يحتاج إلى تسجيله في المعجم. لكن من المؤكد أن ما قدمناه عن الحدود المعرفية لكل طرف يعطي المصطلح شرعية الحضور إلى الواقع الإبداعي والنقدي كمنتج طارئ، خاصة إذا تذكرنا ما سبق أن عرضناه من آراء تراثية عن إمكانية تداخل الخواص الشعرية والنثرية في الابداع القولي.

وهذا التداخل يقتضي – بالضرورة – أن يتخلى كل طرف عن بعض خواصه ليسمح للطرف الآخر بمقابلته في منطقة محايدة هي منطقة «قصيدة النثر»، وهنا تكون بين الالتزام وعدم الالتزام. فمن طبيعة الإبداع الإنساني – على مر التاريخ – أن ينحاز إلى أكثر الأشكال التزاما بالقانون والنظام، لكنه يحاول الإفلات من هذا وذاك ليقدم أكثر الأشكال إغراقا في الفوضوية والعشوائية، لكن محاولة الإفلات – غالبا – ما تكون نوعا من مغامرة الخلاص من قيود النظام وصرامته، استعدادا للدخول في نظام جديد لا ينفصل عن القديم انفصالا كاملا، ولا ينتمي إليه – أيضا – انتماء كاملا، بل هي مرحلة قلق وتوتر تحتاج إلى عملية تطبيع تجاوز مبررات القلق والتوتر التي تصاحب فترات التحول والتغيير. ولا شك في أن بعض

أشكال الإبداع مضطرة للتواطؤ مع النسق العام للواقع، والنسق الخاص للإبداع، وهذا التواطؤ يقودها إلى التحفظ إزاء أنماط سائدة، كما يقودها إلى الدخول في مغامرات تجريبية منفلتة، لكنها شرعية، لأنها تعبر عن الواقع العام للعالم، والواقع الخاص للمبدع. ولاشك في أن «التحفظ» يتحول تدريجيا إلى «رفض»، رفض للقوالب الجاهزة التي استهلكها الإبداع، ووصل فيها إلى طريق مسدود، أو على الأقل إلى طريق ضيق لا يعطي مساحة كافية للفردية أن تمارس مغامرتها المشروعة لإنتاج ما يعبر عنها، وهذا يعمل التجريب على تفتيت الواقع ليعيد تركيبه – إبداعيا – على نحو مغاير. وقد يفقد التجريب سيطرته على أدواته الإنتاجية أحيانا، لكنه فقد مؤقت، لابد أن يعود بعده إلى شيء من النظام الحر، لا النظام المقيد.

في هذه الحدود القلقة قدم كثير من المبدعين إنتاجهم في إطار مصطلح «قصيدة النثر» أمثال الماغوط وأنسي الحاج وأدونيس وسركون بولص ووديع سعادة. لكن لا يمكن أن تعفي مجموعة المبدعين من الوقوع في عملية تناسخ مع النموذج الغربي الوافد، وهذا الوافد قد واجه ظروفا – لاشك – مغايرة للظروف المصاحبة في الواقع العربي، وإذا ادعى هذا الجيل، أو هذا الخلف الإبداعي، أنه خلف «المستقبلية»، فإن مستقبلية الواقع الغربي مغايرة – بالضرورة – لمستقبلية الواقع العربي، فالأولى مستقبلية التقدم المنفلت، والثانية: مستقبلية الخروج من التخلف والانغلاق.

وأعتقد أن شيئا من فوضوية «قصيدة النثر» قد أخذ في الاستقرار – «الاستقرار المتحرك» – عندما تنبه إلى حضور نماذج إبداعية عربية يمكن أن تكون بديلا موازيا للنموذج الغربي. وأهمية هذا البديل أنه يجمع بين «التراثية والمعاصرة». ولا أشك لحظة في أن أصحاب قصيدة النثر قد بهرهم «الخطاب الصوفي» من التراث، كما بهرهم «الرافعي» من الحديث، واستوعبوا أبنيتهم اللغوية وطرقهم في إنتاج الدلالة، لكنهم قدموا إبداعا ينتمي إليهم وحدهم برغم بنوتهم للريحاني وجبران والرافعي وسواهم من أعلام النهضة.

(٦)

لقد نظر الحداثيون إلى الإيقاع المحفوظ على أنه بناء استهلك نفسه في تكرارية زمنية ومكانية لم تعد تشغل همهم الإبداعي، لأن هذا الهم قد توجه إلى الحركة الفكرية وتسلطها للعالم، والنسق الصياغي وكيفية إنتاجه للمعنى. وفي هذا وذاك فإن الابداع يؤسس إيقاعا مغايرا لذلك الإيقاع الموروث الذي يعتمد على عنصري البدء والختام، أما الإيقاع الحداثي، فإنه لا يعرف إلا البدايات التي تسلم إلى غيرهما من بدايات. وليس معنى هذا أن «قصيدة النثر» تلغي الإيقاع نهائيا، لكن معناه أن كل إبداع يختار إيقاعه الذي يناسبه، والذي يرتضيه، بحيث يكون هذا الإيقاع شديد الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبية، لأن الفصل بينهما يؤدي – بالضرورة – إلى خلل في إنتاج الشعرية، وهوما يعني أن الإيقاع لا يمكن حصره في النظم التفعيلي، لأنه قد يتنافر –

أحيانا – مع البنية التركيبية، مما يدفع النص إلى الترهل الشديد، أو الانكماش الشديد، وكل ذلك يزحمه بنتوءات «صوتية دلالية» تهدر جانبا من شعريته، بل إنها قد تهدر لغويته. وليست الرخص العروضية والضرورات إلا صورة من هذه النتوءات.

إن مساحة القول الشعري تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأفقية والرأسية ذات طبيعة تراكمية، تولد نوعا من الإيقاع الداخلي والخارجي الذي لا يقل عن إيقاع التفاعيل العروضية إن لم نقل إنها تجاوزها أحيانا. بل إن هذه الظواهر لها حضورها الدائم الذي لا يغيب وكل ما تحتاج إليه هو مجرد الإنصات إليها والتنبه لصوتيتها، بينما الإيقاع التفعيلي يتلاشى تماما داخل البيت الشعري، ولا يكاد يتنبه له إلا من تخصص في دراسة العروض، وحتى هذا المتخصص لا يكاد يستجمع عناصر الإيقاع التفعيلي إلا عندما يعمد إلى ذلك عمدا.

ليس معنى هذا أننا نريد الدخول في المفاضلة بين نظامين من الإيقاع، لأن المفاضلة مرفوضة – من وجهة نظرنا – كأداة نقدية أو تحليلية، لأننا نتحرك وراء «الأنسب»، والأنسب هنا يرتبط بالظواهر الحاضرة بالفعل في القول الشعري عموما. ذلك أن الشعرية قد بلغت رشدها، وامتلكت أمر نفسها، فلم تعد تقيد نفسها بقوانين سابقة التجهيز تعمل على محاصرتها وفق إبداع كان له شروط إنتاجية مغايرة لشروط إنتاجنا الحاضر.

إن شعرية الحداثة لا تنظر إلى الوزن كهدف في ذاته، وإنما تنظر إليه كأداة لإنتاج الإيقاع، أي أن الإيقاع هو الخصيصة المستهدفة، والشعرية لها الحق المشروع في أن تختار من الأدوات ما يحقق لها ذلك، سواء أكان ذلك من التفاعيل العروضية أم سواها من الأدوات المولدة للإيقاع. وهذه الأخيرة تتنوع بين أدوات إفرادية وأخرى تركيبية، وبين أدوات حرفية وأخرى صرفية، وبين أدوات بديعية وأخرى نحوية، وكلها يحتاج إلى صبر في المتابعة الكمية والكيفية لتحديد وظائفها الإيقاعية، وتدخلها لإنتاج الشعرية. وصعوبة هذه المتابعة أنها تتعامل مع المستوى الكتابي، وهو مستوى صامت يكاد يغيّب الحس الصوتي، ومن ثم فإن المتابع يحتاج إلى نقل الكتابية إلى الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى انتظامها وتواترها، ومدى انتشارها أفقيا ورأسيا. وأعتقد أن كل ذلك يمثل المبدأ البنيوي لإيقاع الشعرية، وهذا المبدأ يصطدم ببعض الآراء الرافضة لقصيدة النثر، تأسيسا على خلوها من الإيقاع الشعري.

إن مجموع هذه الظواهر الصوتية تعني أن الشعرية يجب ألا تحصر نفسها في قالب بعينه، بل لها الحق الشرعي في التعامل مع الأنظمة الإيقاعية التي تناسبها وهي أنظمة تعتمد الصوتية اعتمادا مطلقا. وإذا كانت الصوتية التراثية قد انحازت إلى التفعيلة العروضية، فإن صوتية الحداثة قد وسعت نفوذها لتستوعب مجموعة الأبنية التعبيرية في النص الشعري عند انفراده بخواصه، أو عند امتزاجه بالنثرية. فالتكاثر الصوتي أصبح البديل المشروع للتكاثر العروضي. ولاشك في أن القصور في الإيقاع سوف يدفع «قصيدة النثر» تلقائيا إلى منطقة

النثر الخالص، كما أن الإيغال في الإيقاع سوف يدفع بها إلى منطقة «القصيدة»، ومن ثم فإن التوازن بين الإيقاع وعدم الإيقاع هو الخصيصة الأساسية في «قصيدة النثر». ولا نعني بالعدمية هنا الغياب التام للإيقاع، وإنما نعني به عدم الانتظام وضياع الترجيع الصوتي التكراري، أي أن قصيدة النثر في حاجة إلى نوع من الفوضى الإيقاعية، لكنها فوضى جمالية - إن صح التعبير.

ويمكن أن نقدم هنا ما نقصده بالانتظام وعدم الانتظام في خاصية واحدة يمكن أن تنسحب على غيرها من الظواهر. وهذه الخاصية تكاد تهيمن على معظم إبداعات الحداثة، وهي تتمثل في التعامل مع «الحرف» المعزول عن الدلالة، بوصف هذا الحرف بنية صوتية مستقلة. وبهذه الصفة يكون خالصا للإيقاع إذا دخل منطقة الترجيع المتكرر، ويخرج منها إذا غاب هذا الترجيع، أو كان غير منتظم. ولاشك في أن توظيف «الحرف» كبنية صوتية معرق في التراثية، من حيث استعان به أصحاب المقامات في تشكيلاتهم الصياغية، مثل تردد حرف بعينه في كل دال من دوال المقامة، أو تردد حروف لها خواص كتابية معينة، مثل الحروف المعجمة والحروف المهملة.

وقد انتقلت الظاهرة إلى بعض شعراء الأندلس التي كانت بالنسبة لهم نوعا من المغامرة الصوتية الإضافية ذات الركائز اللغوية.

ولا نحب أن ننساق وراء بعض المقولات التي ربطت الظاهرة بمراحل الضعف في أدبنا العربي، إذ إنها تكاد تكون حاضرة في تاريخ الأدبية الشعرية وغير الشعرية حتى في أكثر مراحلها ازدهارا. وليس معنى ذلك أننا ننحاز إليها انحيازا مطلقا، وإنما معناه أننا ننظر في البناء الشكلي وهل أفاد من الظاهرة، والناتج الدلالي، وهل انضاف إليه ما يؤكد شعريته.

ويبدو أن غواية الحداثيين مع الحروف تتوافق إلى حد كبير مع توجهاتهم العرفانية، إذ إن كثيرا من هذه الحروف كانت محملة بكم وافر من الإشارات والرموز، بل إنها مقام من مقامات التصوف.[٢٤]

لقد أوغل بعض شعراء الحداثة التفعيليين في هذه «الحرفية» من هذا المنطلق. بل إن بعضهم بنى على «الحرف» المفرد ديوانا بأكمله، كما فعل حسن طلب في «آية جيم». وبعضهم أوغل في الحرفية لكن بقدر كمحمد أبو دومة في «تباريح أوراد الجوى».

وقد اتجهت الصوتية الحرفية - في بعض منجزاتها - إلى ما يسمى «حرف المد»، وما يسميه علماء الصوتيات «الحركة الطويلة» التي تحتاج في النطق بها إلى فتح مجرى الهواء، وتخليته من أي عائق، حتى يخرج الصوت حرا طليقا محدثا أكبر مساحة صوتية. وغواية الشعرية مع هذه الوظيفة الصوتية موغلة في التراثية، لكن زادت هذه الغواية مع شعراء الحداثة، ثم وصلت الغواية ذروتها مع أصحاب «قصيدة النثر». والنظر في ديوان شاعر كرفعت سلام «وردة الفوضى الجميلة» يؤكد هذه الحقيقة، فمجموع دوال هذا الديوان ألفان وتسعمائة وستة دوال، تتدخل الحركة الطويلة

في ألف وتسعمائة وواحد وثلاثين دالا، بنسبة تردد تبلغ ٦٦,٥ ٪ من جملة الدوال، وهي نسبة مرتفعة تجاوز نسب التردد في الخطاب المألوف، إلا إن نسبة الحروف الصامته تبلغ ٥٢ ٪ والصائتة تبلغ ٤٨ ٪ في هذا الخطاب.[٣٥]

لكن الظاهرة الحرفية التي نريد متابعتها بين الانتظام وعدم الانتظام، هي تدخل الحرف المفرد في عقد العلاقة التجاورية بين المفردات، حيث يعتمد هذا التجاور على وجود حرف أو أكثر يتردد في الدالين المتجاورين، أو في مجموعة الدوال المتجاورة، وهذا التردد يحدث إيقاعا صوتيا يحتاج إلى إنصات كامل للإحساس به.

وسوف نعرض هنا لمجموعة من النصوص المختلفة لنلاحظ وظيفة «الحرف» في إنتاج الصوتية، ثم فاعليته في تقريب النص من منطقة الشعرية أو إبعاده عنها.

النص الأول: صفحة من «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» لجمال الغيطاني.

تتضمن صفحة مذكرات هذا الشاب ٤٢٩ دالا.

الدوال التي ترتبط تجاوريا بأحد الحروف ١٨٥ دالا.

النسبة ٤٣ ٪ تقريبا.

النص الثاني: قصيدة «حوار مع الصمت» للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، من ديوانه: ورد الفصول الأخيرة. والقصيدة من شعر التفعيلة.

تضم القصيدة ٢٣١ دالا.

تتدخل العلاقة الحرفية في ١٠١ دال.

النسبة ٤٤ ٪ تقريبا.

النص الثالث: مقدمة الدكتور بطرس غالي لكتابه «طريق مصر إلى القدس».

دوال هذه المقدمة ٤٦٩ دالا.

تتدخل العلاقة الحرفية في ٢١٠ دالا.

النسبة ٤٥ ٪ تقريبا.

النص الرابع: الرسالة الأولى من «رسائل الأحزان» لمصطفى صادق الرافعي.

عدد الدوال ١٧٦٠ دالا.

عدد الدوال المتجاورة حرفيا ٩٠٤ دوال.

النسبة ٥١ ٪.

النص الخامس: مقدمة الدكتور عبد القادر القط لكتاب «مصطفى صادق الرافعي».

مجموع الدوال ٩٦٦ دالا.

الدوال المتجاورة بالحرف ٤٩٠ دالا

النسبة ٥١ ٪ تقريبا.

النص السادس: ديوان أحمد الشهاوي «كتاب الموت» وهو من قصيدة النثر.

عدد الدوال ٣٠٩١ دالا.

الدوال المتجاورة بالحرف ١٨٦٨ دالا.

النسبة ٦٠ ٪ تقريبا.

يلاحظ أن النص الأول من الأعمال القصصية التي تعتمد التوصيل بالدرجة الأولى، كما أنه يحكي ذكريات بعينها حسب وقوعها، أي أن التأنق الصياغي غير مطلوب في مثل هذا النص، ولذلك هبطت نسبة الدوال المتجاورة عن طريق الحرف إلى أقل من المتوسط.

أما النص الثاني فهو من قصيدة التفعيلة، أي أن إيقاعيته حاضرة فيه، ولذا لم يكن في

حاجة كبيرة إلى زيادة حدة الإيقاع عن طريق الظواهر الصوتية.

ويكاد النص الثالث للدكتور بطرس غالي يكون خارج منطقة الأدبية، لكن المؤلف قاد مقدمته إلى هذه المنطقة بوصفها مدخلا لكتابه التسجيلي، وبوصفها المؤشر الأول على صياغة لغته صياغة فنية، ومن ثم ارتفعت النسبة، لكنها لم تصل إلى المتوسط.

أما نص الرافعي، فهو من النصوص التي تنتمي إلى «الشعر المنثور»، لكن أصحاب هذا البناء الصياغي كانوا يؤمنون بأن ما يكتبونه نثر أولا وآخرا، ولذا ظل النص في منطقة محايدة بين الشعر والنثر، فلم يجاوز المتوسط إلا بنسبة ١ ٪ فقط.

وما لاحظناه على الرافعي يمكن أن نلاحظه على مقدمة الدكتور عبد القادر القط. فلاشك في أن تماسا صياغيا قد حدث بينهما، فتقاربت النسبة عندهما بل تكاد تكون واحدة.

ثم يأتي النص الأخير لأحمد الشهاوي، وهو من قصيدة النثر. وبحكم الانتماء، ارتفعت النسبة إلى أقصى معدلاتها، مما يعني أن هذا الجنس الأدبي دائم البحث عن الظواهر الصوتية التي تحقق له ما فقده بغياب التفعيلة.

وليس معنى تردد النسب بين الانخفاض والارتفاع، أن ما تقدمه قانون لزومي، بل هو ما زال فرضا يحتاج إلى متابعة، ثم متابعة سواء من الظواهر الصوتية التي تعمل على نقل النص من النثرية الخالصة إلى منطقة متوازية بين النثرية والشعرية.

ومن الواضح أن الظاهرة التي تابعناها في بعض النصوص تجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، كما سبق أن أشرنا. فالانتظام يتمثل في تجاور مجموعة من الدوال بحرف أو أكثر. وعدم الانتظام يتمثل في حضور دوال أخرى تتجاور تلقائيا دون اتكاء على هذا الرابط الحرفي، كما أن الانتظام وعدمه يتمثل – أيضا – في امتداد العلاقة التجاورية بالحرف في أوسع مساحة صياغية ممكنة، قد تصل إلى ثمانية دوال، وقد تنكمش المساحة لتستوعب دالين فقط، وهذا الانكماش هو السائد في قصيدة النثر.

ويمكن متابعة هذا الامتداد في مثل قول إدوار الخراط:

بيداء معشوشبة، يبابها باهر أبيض أصهب
إطباق متراكب
ابتسام مبتئس
بهرج شاحب
ابتلاء بالمباهج
بركان بارد
التباس القلب بغياهب بدرية
أيبدأ الخصب في أعقاب البوار؟[٣٦]

ثم نتابع الانكماش في مثل قول محمد آدم:

غواياتك ثقيلة عليّ أما عزلتك فشمسها قاسية وها هو الزمن ينام
هادئا في حديقتك[٣٧]

إن معنى الانتظام وعدم الانتظام، أن كل نص يختار لنفسه الإيقاع الذي يناسبه، والذي يحقق له قدرا من شعريته أو نثريته، فينجزه على مستوياته المتعددة داخليا وخارجيا.

(٧)

إن «قصيدة النثر» بوصفها نصا، قد تخلت عن كثير من أناقة الشعرية الكلاسيكية والتفعيلية واختارت لها أناقة خاصة بها، تعمل خلالها على تأكيد خصوصيتها من ناحية، وشرعيتها من ناحية أخرى، ومن ثم لم يكن «الصفاء اللغوي» من بين همومها وشواغلها، وأصبحت «التداولية» بديلا لهذا الصفاء، فعن طريقها تقترب من الواقع حتى تلتحم به، سواء في ذلك الواقع الخاص أو الواقع العام، وهي في هذا الاقتراب تسعى لرفع الحياتي إلى أفق المتعالي جماليا، وقد تستبقيه في منطقته الحياتية مع إدخاله السياق الذي يحفظ له بعده الجمالي، وفي هذا وذاك لايكاد المتلقي يدرك هذه التداولية الحياتية، وإنما يدرك أنه في مواجهة إبداع من طراز خاص يجمع بين «التداولي والصافي» على صعيد واحد.

وخلال هذه التداولية تقترب قصيدة النثر من «القبيح» لتؤسس به جمالية إضافية، فيها الحيادية التي لاحظناها مرارا بين «الشعر والنثر» وبين «النظام وعدم النظام» وبين «التداولي والصافي». لاشك في أن اقترابها من هذا القبيح غير منقطع عن التراث، لكن الحداثيين لم يعودوا يقرءون التراث، وإنما هم يحاورونه في ندية تبلغ مرحلة التحدي أحيانا، فمنذ أن قدم امرؤ القيس «بعر الآرام» كلوحة طللية في قوله:

ترى بعر الآرام في عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل

ومنذ أن قدم «ذيل فرسه الذي يغطي فرجها» كجانب من لوحة الفرس في قوله:

لها ذنب مثل ذيل العروس
تسد به فرجها من دبر

منذ قدم امرؤ القيس هذه المناطق «القبيحة» التي ارتفع بها إلى مستوى الشعرية الجمالية، والشعراء يقتربون من هذا القبيح ليوظفوه في إنتاج شعريتهم، إلى أن كانت مرحلة الحداثة فاستفاض هذا الاقتراب، وتحول إلى مقاربة تتسم بالمباشرة حينا، وبالتلويح أحيانا. فلم يكن شعراء قصيدة النثر إلا أبناء أوفياء لموروثهم الذي حاوروه بوعي وفهم.

يقول حلمي سالم:

حينما تفزع المرأة الوحيدة من نومها
في السادسة صباحا
لن أكون أنا الطارق
سيكون الزبال[٢٨]

في هذه الدفقة الموجزة ينزل النص إلى الحياتي ليستدعيه إلى منطقة الشعرية، ثم يواصل نزوله إلى منطقة التداولي «القبيح» في السطر الأخير، مع إحداث عملية تبادل في المستوى العميق، حيث يحتل «الزبال» منطقة «الذات»، ليصعد إلى رتبة «العشق» بفاعلية «الجمع»، فكلا الطرفين جامع بقايا. أما الطرف الأول فهو جامع لبقايا امرأة مفزعة من نومها، وأما الآخر فهو جامع لبقايا الممارسات الحياتية.

إن «الزبال» لم يحضر في سياق جمع القمامة، وهو السياق اللازم له، وإنما حضر في سياق شعري، سياق العلاقة بين رجل وامرأة، امرأة تتوهم عاشقها يذوب في الليل تحت شرفتها، بينما يتأهب لمفاجأتها في صورة «زبال» يلم مخلفات ليلها العابث. وهكذا تمكن

الإبداع من السمو بالتداولي القبيح أو المبتذل إلى أفق الشعرية دون أن يجرح اللغة.

إن التخلي عن صفاء اللغة ونموذجيتها - عند أصحاب قصيدة النثر - قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية هنا مقصود بها وضع العوائق أمام المتلقي حتى يصبح وصوله إلى المعنى نوعاً من المجاهدة الذهنية والنفسية، لأن مثل هذه الصياغة تعتمد المراوغة ولا تفصح عن نواتجها إلا بقدر، ومن ثم يتدخل التأويل لمساعدة الصياغة على الإفصاح. يقول أمجد ناصر:

البرد يطوينا من الأعماق
ترتجف لأن النمش الذي ترمينا به
يهطل على الجراح[٢٩]

نلاحظ هنا أن الدال المركزي (البرد) يفقد دلالته الوضعية التي لا تتسلط إلا على الظواهر، ثم يمتلئ بدلالة طارئة تسمح له بتجاوز الظاهر إلى العمق النفسي. ومع بداية السطر الثاني يعود الدال إلى الامتلاء بدلالته الأولى بتأثير الفعل «ترتجف»، ومع هذه العودة ينكسر النسق انكساراً حاداً لانقطاع العلاقة تماماً بين «البرد» و«النمش»، فالعلة لا تتوافق مع المعلول على أي نحو من الأنحاء، وهنا يتدخل المستوى العميق ليفرغ دال «النمش» من معناه ويشغله بدلالة (المطر) بتأثير فعل «الهطول». لكن النسق يعود للانكسار عندما يتسلط «الهطول» على «الجراح». فالدفقة تعتمد في إنتاج المعنى على الكسر النسقي الذي يحيل الصياغة إلى مجموعة من العلاقات الممزقة، ويدفع المعنى إلى دائرة المراوغة الاحتمالية.

إن هدم التراكيب صاحبه العناية بالدال المفرد بوصفه عالماً قائماً بذاته، وفي قدرته أن يقوم بالمهام التي تؤديها التراكيب نتيجة لشحنه بكثير من الإسقاطات والرموز، وهو ما يتوافق إلى حد كبير مع طبيعة قصيدة النثر التي تدخل منطقة الانكماش الشديد، كما يمكن أن تدخل منطقة التمدد الواسع، وهي في المنطقة الأولى تكتفي بالركائز الرئيسية بعيداً عن الترهل والزوائد، وفي المنطقة الثانية تستعين بأدوات إضافية من فن الرواية والمسرحية، ونعني بذلك السرد والحوار، بعيداً عن الغنائية الذاتية التي تدفع النص إلى التهويم في إطار من العاطفة المنسابة.

ويمكن ملاحظة هذا الانكماش الشديد والتركيز البالغ في مثل قول سيف الرحبي في نص بعنوان «لعب»:

لم نكن جبناء ولا أبطالاً
كنا أنفسنا
نلعب النرد مع النيازك
وأحياناً نصغي لنقيق الضفدع
في ليل تحتضر بقاياه.[٣٠]

فالشعرية هنا تمتص النثرية بعيداً عن الغنائية، ومن ثم اكتفت بهذه المساحة الصياغية المحدودة التي تعتمد المفارقة أداة إنتاج وجود خاص قائم على الحياد التعبيري والعاطفي.

إن نفور قصيدة النثر من الغنائية قد خلصها نهائياً من مفهوم التجربة ببعدها الرومانسي، وانحاز بها إلى منطقة «المواقف والأحوال والمقامات» خلال لغة «مصنعة» تنتمي إلى اللغة ولا تنتمي إليها، تنتمي إلى الموروث ولا تنتمي

إليه، ومن هنا كانت الغرابة وكان الرفض الذي أخذ في الانحسار، وحتما ستكون هناك مرحلة للتقبل، ثم القبول بعد أن يعتاد العقل والأذن على هذا الإبداع الطارئ ■

الهوامش

(١) الإتقان في علوم القرآن - السيوطي - مطبعة حجازي بالقاهرة سنة ١٩٤١: ٢/٢٠٣.
(٢) البرهان في علوم القرآن - الزركشي - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعرفة: ٢/١١٤.
(٣) البرهان في وجوه البيان - ابن وهب - تحقيق د. حنفي شرف - مكتبة الشباب سنة ١٩٦٦: ١٣٠.
(٤) إعجاز القرآن - الباقلاني - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣: ٥٦.
(٥) السابق: ٥١
(٦) جمهرة أشعار العرب - أبو زيد القرشي - دار المسيرة - بيروت سنة ١٩٧٨: ١٢.
(٧) الصاحبي - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - عيسى البابي الحلبي سنة ١٩٧٧: ٤٦٧.
(٨) مفتاح العلوم - السكاكي - دار الكتب العلمية: ٢١٧، ٢١٨.
(٩) إعجاز القرآن: ٦٣.
(١٠) عيار الشعر - ابن طباطبا العلوي - تحقيق عباس عبد الستار - دار الكتب العلمية - بيروت: ٨١.
(١١) السابق: ١١.
(١٢) المقابسات - أبو حيان التوحيدي حسن السندوبي - دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢: ٢٤٥.
(١٣) الإمتاع والمؤانسة - أبو حيان - حققه أحمد أمين وأحمد الزين - مكتبة الحياة: ٢/١٣٥
(١٤) السابق: ٢/١٤٥.
(١٥) الإتقان - السيوطي - مطبعة حجازي بالقاهرة سنة ١٩٤١: ٢/١٤٧.
(١٦) الخصائص - ابن جني - تحقيق علي النجار - عالم الكتب سنة ١٩٨٣: ٢/٢٦٣، ٢٦٤.
(١٧) انظر: العمدة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥: ١/١١٨.
(١٨) النظرات - مصطفى لطفي المنفلوطي - مطبعة المعارف بمصر سنة ١٩١٢: ١٠٨.
(١٩) انظر قضايا الشعر الحديث - جهاد فاضل - دار الشروق سنة ١٩٨٤: ٥٨.
(٢٠) لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف - مادة قصد.
(٢١) القاموس المحيط - الفيروزآبادي - المطبعة المصرية سنة ١٩٣٣: مادة شعر.
(٢٢) انظر: أساس البلاغة - الزمخشري - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠: مادة نثر.
(٢٣) المقابسات: ٢٤٥.
(٢٤) انظر: تقابلات الحداثة في شعر السبعينات - د. محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥: ٧٥، ٧٦.
(٢٥) انظر: هكذا تكلم النص - د. محمد عبد المطلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧: ٢٤٣: ٢٤٤.
(٢٦) طغيان سطوة الطوايا - إدوار الخراط - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦: ٩.
(٢٧) هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضا - محمد آدم: ١٧٠.
(٢٨) سراب التريكو - حلمي سالم - شرقيات سنة ١٩٩٥: ١٦٧
(٢٩) أثر العابر - أسعد ناصر - شرقيات سنة ١٩٩٥.
(٣٠) رجل من الربع الخالي - سيف الرحبي - دار الجديد - بيروت سنة ١٩٩٣: ١٢٥.

صورة العاطفة الخاصة في شعر البحرين المعاصر

بقلم : د . علوى الهاشمي*

يمثل الاهتمام بذات الشاعر الفردية والانشغال بمشكلاتها الخاصة الوجه الآخر للمجال العاطفي المتمثل في الاهتمام بالذات الجماعية ومشكلاتها المستمدة من واقعها المباشر، على جميع المستويات.

ولم يكن الاهتمام بالذات الفردية محصورا في إطار المرحلة الرومانسية، وإن تكن أكثر المراحل تجسيدا له؛ وإنما نجد بواكير هذا الاهتمام متفشية في مرحلة الإحياء الاصلاحية التى كانت واجهتها الأساسية «إصلاح الواقع». وتمثلت أبرز مظاهر التفشي في تلك القسمة التى أشرنا لها في بحث آخر(١) بين موضوعات العاطفة الخاصة والموضوعات العامة من جهة، والمشتركة من جهة ثانية.

وقد عنينا فيما مضى بالمجال العاطفي العام المتعلق بالموضوعات العامة (المتصلة بالواقع المعيش) وببعض الموضوعات المشتركة خصوصا «الرثاء»، وبقي أن نعنى الآن، وبصورة سريعة، بالمجال العاطفي الخاص الذي مهد التربة لنمو شجرة الرومانسية وترعرعها وتنوع ثمارها بعد ذلك على يد شعراء مثل

الاهتمام بذات الشاعر الفردية والانشغال بمشكلاتها الخاصة الوجه الآخر للمجال العاطفي المتمثل في الاهتمام بالذات الجماعية ومشكلاتها المستمدة من واقعها المباشر، على جميع المستويات.

ولم يكن الاهتمام بالذات الفردية محصورا في إطار المرحلة الرومانسية، وإن تكن أكثر المراحل تجسيدا له؛ وإنما نجد بواكير هذا الاهتمام متفشية في مرحلة الإحياء الاصلاحية التى كانت واجهتها الأساسية «إصلاح الواقع». وتمثلت أبرز مظاهر التفشي في تلك القسمة التى أشرنا لها في بحث آخر(١) بين موضوعات العاطفة الخاصة والموضوعات العامة من جهة، والمشتركة من جهة ثانية.

وقد عنينا فيما مضى بالمجال العاطفي العام المتعلق بالموضوعات العامة (المتصلة بالواقع المعيش) وببعض الموضوعات المشتركة خصوصا «الرثاء»، وبقي أن نعنى الآن، وبصورة سريعة، بالمجال العاطفي الخاص الذي مهد التربة لنمو شجرة الرومانسية وترعرعها وتنوع ثمارها بعد ذلك على يد شعراء مثل
العريض وأحمد الخليفة والقصيبي وغيرهم.

* أستاذ بجامعة البحرين.

المرأة مركز العاطفة الخاصة في مرحلة الإحياء

اهتم الشاعر الإحيائي والمصلح الاجتماعي الأول بعض الاهتمام بذاته الفردية بين الفينة والفينة، فكان ينظم قصائد يتمركز جلها حول عاطفة الذات الخاصة تجاه المرأة. ولعل ذلك يرجع إلى أنها العاطفة الأكثر جموحا وكبتا في الوقت نفسه على الصعيد الاجتماعي في تلك المرحلة المبكرة من تطور المجتمع ومشاركة المرأة في صنعه، مما جعل الشاعر الإحيائي يدعوها «نهج البطالة». لذلك اقتصرت القصائد العاطفية على الإشارة السريعة إلى المرأة عن طريق الضمائر والتسميات العامة والأسماء المستعارة في إطار ما كان يسمى تقليديا بعروس الشعر، لا عروس الشاعر، أو عن طريق النعوت والصفات الموروثة كالظبي والغزال وغير ذلك، أو عن طريق أسلوب التذكير، تذكير المؤنث فتكون المحبوبة محبوبا[٢].

ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة بوضوح عند الشيخ إبراهيم بن محمد الخليفة (١٨٥٠ - ١٩٢٣) بصفة خاصة. ومن أمثلتها قوله في قصيدة بعنوان «تخوّف من الهوى»[٣]:

أراك على نهج البطالة ساعيا
متى كنت يا قلبي عن الرشد غاويا
ألست فؤادي سابقا قد وعدتني
بترك اتباع اللهو.. هل كنت ناسيا
أعد نظرا يا قلب واجتنب الهوى
فإن الهوى معناه كونك هاويا
تعشقت ظبيا واعتقدت صلاحه
متى كنت يا قلبي عن الغيب داريا

ولا شك أن دوران جميع الأبيات على مفردة: «القلب» المتصلة بضمير المتكلم المفرد، دليل واضح على تركز العاطفة حول الذات وهمومها الخاصة، وحول عاطفة الحب والمرأة بشكل أخص. وهي عاطفة مكبوتة لا ينبغي البوح بها أو الإصداع بأمرها، بل يجب مغالبتها ومكابدتها وإخفاؤها؛ وذلك هو «القياس» الاجتماعي الذي لا مفر من الخضوع إلى قاعدته. إلا أن هذه الطاقة العاطفية الخاصة كثيرا ما انفلتت من إسار الكبت والخلق الاجتماعي وتخرج حتى عن حدود «ظن» الشاعر وتصوره، كما يتضح ذلك من قوله:

تعشقت أحوى أسمر اللون، عينه
كأن بها هاروت ينفث بالسحر
وما كان في ظني القيادي لأمره
ولا أنه يستطيع يخرج عن أمري
ولكن أمر الحب في كل حالة
على غير ما يقضي القياس به يجري[٤]

ويتبين مما مضى أن العاطفة الخاصة عند الشيخ إبراهيم كانت تعيش إشكالية الجموح المكبوت أو الرغبة المقموعة التي يعبر عنها هذا البيت المفرد:

أطالب نفسي كل يوم وليلة
بصبر ونفسي للمحبين تنزع[٥]

وقد رجح طرف الكبت والقمع في ميزان هذه الإشكالية مع كبر سن الشاعر وازدياد دوره الاجتماعي ووضوح شخصيته الإصلاحية ومكانته السياسية والفكرية. فلم يعد يرى في الحب والعاطفة تجاه المرأة ما كان يراه وهو شاب في مثل قوله:

فلا خير في عيش الفتى وحياته

إذا لم يلاطف في الغرام الغوانيا[٦]

أو قوله:

لك الغرام حشاشتي فيكم فلا

عذل العذول ولا ملام ينجع

هتكت ستور تصبري عنكم ولي

صبري عليكم شمله متجمع

إني لأ عجب كيف بعد فراقكم

روحي بصحبة جسمها تتمتع[٧]

- بل صار يرى (أن عمرا أنفقته يد الهوى/ على عبلة الغفلات غالت غوائله)[٨] وبذلك ترسبت صورة المرأة في أعماق الشاعر، وانحلت عاطفته الذوعية تجاهها في مجمل مشاعره وعواطفه إزاء الحياة والوجود والنفس، فلم تعد المرأة تظهر أو تخاطب في صورة امرأة وأنثى أو حبيبة كما كانت، رغم محدودية هذه الصورة كما بينا، بل صارت تتخايل في صورة تشبيه واستعارات وكنايات لا يقصد بها المرأة مباشرة، بل يقصد معنى مجازيا آخر، كأن تتخذ صورة الأيام وقناع الدهر وهيئة الناعية في قوله: ناعية المشيب لقد أرعت

فؤادي إذ نعيت لي شبابي

فكل العيش أصبح منك رنقا

وكل العمر أضحى في انتهاب

بلى لسان حالك قد تغنى

مشيرا لي بحي على الذهاب[٩]

وبذلك تكون «المرأة» قد تحولت من موضوع نفسي إلى موضوع فني، لو صح التعبير، ومن عاطفة إلى فن (صورة بلاغية)، ومن وجه إلى قناع، ومن حقيقة إلى مجاز. وقد يكون ورودها المجازي في مثل هذا الموضوع (الشيب المبكر) دليلا على عاطفة غير مشبعة وشعور مكبوت تجاه المرأة، لم يلقيا سوى المجاز التقليدي وسيلة للتعبير عن حقيقتهما في تلك المرحلة من حياة الشاعر[١٠]، مما يتناسب مع تقليدية الموضوع واستهلاكه في الشعر العربي الموروث.

ولعل عبد الله الزايد كان أكثر توفيقا في استثماره لهذه الإشكالية العاطفية في تلك الصورة الفنية التي جعل فيها المرأة «رمزا» للحرية، كما بيناها، نظرا لعصرية الموضوع وجدته وواقعيته من جهة، ولتبلور صورة المرأة وشخصيتها بعض الشيء، في ذهن الزايد، من جهة ثانية. وذلك رغم المساحة الضيقة المحدودة التي احتلتها عاطفة المرأة في تجربة الزايد وشعره المكرس للعاطفة العامة وقضايا المجتمع والمتسم بخصائص المجال الفكري العقلية كما رأينا.

ومن المحتمل جدا أن يكون عزوف الزايد الملحوظ عن موضوع المرأة واهتمامه بالمقابل بالموضوعات السياسية والاجتماعية، هو السبب الذي أدى إلى إيقاظ تلك الصورة الجميلة مما كان ثاويا في أعماقه اللاواعية وعواطفه المنسية تجاه «المرأة»، إضافة إلى ما ذكرناه من أسباب أخرى ناتجة عن تأثره فيها بشعراء آخرين قبله[١١]. إلا أن العاطفة من جهة مقابلة لم تكن قوية ومدربة بما فيه الكفاية، نتيجة إهمالها، كما أن صورة المرأة وحضورها الاجتماعي لم يكونا ناضجين في كل من تجربة الشاعر وتجربة الواقع، بالإضافة إلى أسباب أخرى، مما أدى إلى إجهاض صورة المرأة الرمزية كما أوضحنا،

وإلى عدم تكرارها في شعر الزايد مطلقا.

ولم يذكر الزايد «المرأة» حتى في تلك القصيدة الأخيرة التي كتبها قبيل موته يرثي فيها نفسه ويودع الحياة بمباهجها وآلامها. وهو ما يؤكد هامشية عاطفة المرأة وأثرها في تجربة الزايد الشعرية، وربما في حياته، مما جعل شعره يطغى عليه العقل والهم الاجتماعي والمباشر ويغلب عليه طابع النظم، نظرا لخلوه من عاطفة المرأة اللوعية(١٢).

وأول من صدع بعاطفته الفوارة تجاه المرأة من شعراء الإحياء الإصلاحيين الشيخ الوائلي الذي بدت صيحته في هذا الصدد وكأنها رد فعل عنيف لظاهرة الكبت العاطفية التي اتسمت بها تجربة كل من الشيخ إبراهيم والزايد قبله(١٣):

دعوني أناديهـا فلسـت أبـالي
لي الله، ما للعـاذلين، ومـالي
دعوني فما لي في النصيحة حاجة
أبحكم ذو شـوق وبحكـم سـال
دعـوني أحييهـا ولو بإشـارة
وألحظهـا كيمـا تـرد سـؤالي
دعوني أطفي نار وجدي بأدمعي
كفى حـزنا ألا تكـون حيـالي
فتاة الحمـى عفـوا فليس بطاقتي
بعادك عني، هل علمت بحالي(١٤)

وبهذه الصيحة المدوية المتفجرة في صيغة التكرار الفعلي الافتتاحي الآمر (دعوني) تنتقل إشكالية العاطفة اللوعية من حيز الكبت الداخلي إلى حيز التعبير والإفصاح. وبذلك تتحول إلى حالة اجتماعية ناطقة بعد أن كانت حالة نفسية مقموعة. إلا أنها رغم ذلك ظلت عاطفة ذاتية خاصة معزولة عن عاطفة الشاعر العامة وهمومه الاجتماعية، مما جعل موضوع المرأة مستقلا تمام الاستقلال عن موضوعات الحياة الأخرى.

ولعل اهتمام الوائلي بعاطفته الجامحة تجاه المرأة وتركيزه الواضح على موضوعها باعتباره قطب تجربته الشعرية التي اتخذت من الذات وهمومها الخاصة منطلقا لها، هو ما يدفعنا إلى احتسابه باكورة المرحلة الرومانسية ومؤشراتها الأولى في إطار مرحلة الإحياء الإصلاحية. وهي المؤشرات التي مهدت، كما ذكرنا، إلى بروز شعراء رومانسيين حقيقيين تبلورت على أيديهم ملامح الرومانسية في البحرين والمنطقة، بعد ذلك.

وقد التفت أحد الدارسين والباحثين في شعر الوائلي إلى هذه الظاهرة الرومانسية المبكرة حين رأى أن الرومانسية تظهر أشد الظهور في شعر الشيخ محمد بن عيسى الخليفة، الذي استطاع أن يكون بالغ الاستجابة لذاته ووجدانه، ممتزجا بروح خافية، لكنها تتسلل في شعره، بحكم نشأته، وما يترتب على ذلك من أسلوب في التناول، أساسه الاعتراف بالإحساس مع عدم نسيان احترام الذات. وقد توصل الكاتب إلى خلاصة في هذا الشأن مفادها أن «المتتبع لشعر الشيخ محمد بن عيسى يحس أنه أقرب شعراء الخليج إلى التمثل بالمدرسة الكلاسيكية الحديثة في لحظة تحولها إلى الرومانسية، ولذا فشعره «يجمع من الخصائص ما ينتمي إلى مدرسة الانبعاث ومدرسة التجديد في آن معا»(١٥).

ونحن لا نملك، هنا، إلا أن نرجع أسباب هذه الظاهر الرومانسية المتطورة في مرحلة الإحياء، إن صح افتراضها، إلى طغيان عاطفة المرأة على الشاعر وإلى اندفاعه القوي والجلي في التعبير والإفصاح عنها بكل السبل والوسائل، مما جعلها مركز تجربته الشعرية، كما ذكرنا، وموضوعها الأساسي. في حين أصبحت الموضوعات العامة الأخرى تشكل هامشا أو محيطا يحف بالعاطفة الخاصة إزاء المرأة. وهذا ما جعل المسافة تتشابك وتتسع في الوقت نفسه بين طرفي إشكالية العاطفة الشعرية: الخاص والعام. وإن ظلت العاطفة العامة (خاصة في إطار موضوع الوطن) مشوبة عند الواثلي بالبعد الشخصي، كما أوضحنا ذلك في مظاهر العاطفة العامة[١٦].

رومانسية العريض بين عاطفة المرأة وعقل الطبيعة

يعتبر إبراهيم العريض رائد الرومانسية وعلمها الأول في منطقة الخليج، رغم ما دار حول هذه الحقيقة من جدل وخلاف[١٧]. وقد سبق أن بينا أن العريض هو أول من استقل بموضوع الطبيعة عن بقية الأغراض التقليدية وجعل منه مسرحا لعواطفه وأفكاره ورؤاه. ويكفي هذا الاهتمام المكثف بالطبيعة سببا لعقد لواء الرومانسية وريادتها للعريض. غير أن ما يؤكد هذه النتيجة ويدعمها اهتمام العريض كذلك، وفي الوقت نفسه، بموضوع المرأة، بحيث جعل منهما (الطبيعة والمرأة) طرفين متكاملين في تجربته الشعرية، سبق أن رأينا فيهما حال «الضَّرتين». كما رأينا العلاقة بينهما أشبه بالعلاقة بين الصورة وإطارها[١٨].

وتشي هذه العلاقة، في بحثها الميكانيكي، بشمولية الإطار الطبيعي المحيط بصورة المرأة، رغم كونها هدف الفن وغايته عند العريض. وهذا يعني أن عاطفة الشاعر النوعية المشبوبة الحية التي تمثلها «المرأة» عادة، محاصرة بإطار سميك جامد، رغم جمال زخرفه، واتساع مداه، يتمثل في «الطبيعة» التي عادة ما ترتبط في تجربة الشاعر المعاصر[١٩] بناحية التفكير الوجودي والتأمل الفلسفي، باعتبارها الوجه الآخر للعاطفة النوعية المشبوبة، أو أنها الطاقة التي تجمدت والنار التي انطفأت والعاطفة التي بردت تدريجيا، على مدى الأزمنة، حتى غدت فكرا أو مادة صلبة وقوانين ثابتة تبعث على التأمل والتفكير، عند الشاعر، بحثا عن جمرتها المتكلفة، وتلمسا لبقايا نارها المنطفئة.

«إن افتتان العريض بالطبيعة لا حدود له. هذه الحقيقة التي يقررها مقدم (ديوان العريض) تكاد تكون بديهية. إلا أن الحقيقة لايمكن تصورها إلا من خلال وظيفتها المتمثلة في بحث العريض الدءوب عن «جوهر» الطبيعة وهو «المرأة»، تلك العاطفة المحاصرة في ضمير الشاعر. وهذا ما يلتفت إليه مقدم الديوان حين يرى أن العريض، «إذ يناجي الطبيعة فإنما يناجي المرأة من خلالها وكأنهما وجهان لحقيقة أبدية واحدة مقدسة». فالمرأة، إذن، هي الطاقة التي تحرك العريض، وأي شاعر آخر، للاتجاه نحو الطبيعة والوجود؛ ذلك لأن المرأة عنده هي «سر الحياة وروحها ومبتغى الفن»[٢٠].

ولكمن المشكلة في أن هذه الطاقة العاطفية «المشبوبة» التي توجه العريض نحو الطبيعة والفن والوجود، ليس لها جذور قوية حية في تربة الواقع وتجربته الشخصية، مما من شأنه أن يؤجج عاطفته الخاصة بصورة مستمرة، فيغذي بذلك سبحات الفكر، وتجنيح الخيال لديه.

وتحول «الواقع» إلى رمز في شعره تحولا عضويا صحيحا، لا قفز فيه ولا تجريد ذهني محض. وهذا ما عناه مقدم الديوان بقوله: «إن هذه القداسة التي يخلع أبرادها على المرأة تبلغ تخوم العبادة وتتحول بها المرأة عنده إلى رمز. ومن هنا يمكن القول إن المرأة في شعره مهما أزهرت في عروقها الحياة، ليست امرأة واقعية، أي ليست امرأة بعينها بمقدار ما هي نموذج مرئي يرمز إلى المرأة الخالدة برسالتها التي تضطلع بها في هذا الوجود الإنساني كما يراه هو».

وهذا يعني أن رمز المرأة لم ينبثق من رحم تجربة مادية واقعية معيشة في حياة العريض، بقدر ما هو حالة ذهنية صرف، نمت نموا أفقيا على سطح تجربة العريض الفنية وتماسكت مع مكوناتها «الفسيفسائية» المرصوصة أجزاؤها بعناية تامة وفن وقدرة كبيرين، ولم يكن لها جذور عميقة في قلب الشاعر وتجربته العاطفية الحية.

ونحن لا نريد أن نذهب إلى هذا الحد المتطرف في الحكم على عاطفة العريض النوعية إزاء المرأة، حتى لاننفي عنه الشاعرية التي هي أمر واضح كالشمس. «فالأستاذ العريض شاعر شاعر»، كما يقول الحوماني صاحب مجلة العروبة(٣١). لذلك لا نعتقد أن «المرأة في شعره ليست امرأة واقعية»، وإلا انتفت عنه صفة الرومانسية، ناهيك عن ريادتها في الخليج الذي أجهد مقدم ديوان العريض نفسه قبل فترة وجيزة من كتابة مقدمته تلك، في المنافحة والدفاع عنها، كما أشرنا. وإنما نرى أن عاطفة العريض صادقة، وأن صورة المرأة في مجمل شعره الغنائي خاصة صورة حقيقية، وأن تجاربه مع المرأة واقعية في جانب كبير منها، إذ لا يعقل أن يعيش إنسان أو شاعر، خاصة مثل العريض الذي ولد ونشأ وترعرع في بيئة منفتحة كالهند وتخلو حياته من حب أو تطلع إلى حب امرأة واقعية من لحم ودم وعاطفة(٣٢). إلا أن تلك الصورة أو العاطفة كانت مكبلة بقيود عالم الطبيعة، محاصرة بإطارها الفكري التأملي الفلسفي الجامد، كما ذكرنا.

والطبيعة بالنسبة إلى الشاعر المعاصر منظومة فكرية، وقوانينها الثابتة أقرب إلى البنية الاجتماعية القاهرة. لذلك فهي محتاجة إلى طاقة عاطفية ذاتية قوية قادرة على التقاطع الإشكالي معها وخلخلة بنيتها الجاهزة وقوانينها الثابتة. وهذا ما حاوله العريض حين خلخل نظام القوافي ولكنه خضع دائماً، كما بينا في بحث آخر، إلى نظام الوزن الواحد وبنية الإيقاع الخارجية الصلبة(٣٣).

لقد غلف العريض عاطفته إزاء المرأة، أكثر الأحيان، بمظاهر الطبيعة، خوفاً عليها وصيانة لها من أي ابتذال أو مكاشفة صريحة(٣٤).

وكانت الطبيعة في ذهن العريض وتجربته

الفكرية والحياتية مشحونة بالرموز التي تساعده على التعبير عن تلك العاطفة المغلقة، فراح يغترف من ينابيعها الغنية أهم صوره وأبرز رموزه وأخصب تعابيره الوصفية، على النحو الذي فصلنا فيه القول في «حيز التصوير» من خلال مظاهر الطبيعة المجسة في كتابنا «السكون المتحرك» الجزء الثاني.

وأكبر مأزق في اعتقادنا بالنسبة إلى مقاربة الطبيعة عند العريض، مما انعكس أثره من ثم على عاطفته تجاه المرأة، يكمن في محاولة العريض دائماً السيطرة على مظاهر الطبيعة وإخضاعها إلى منطقه الخاص وذاته المتضخمة وأفكاره المسبقة الناتجة عن ثقافته المتنوعة الواسعة. مما جعل اقترابه من الطبيعة محتاجاً إلى شيء من البراءة، براءة الطفل أو الإنسان البدائي الذي هو النموذج الأمثل للشاعر[٣٥].

- إننا حين نطالع الباب الأول في مجموعة العريض البكر (الذكرى) وهو باب (في الطبيعيات)، نلاحظ أن الشاعر يلخص فكرة القصيدة نثراً في شكل حكمة أو قول مركز أو نظرة تأملية أو ملاحظة فلسفية يضعها أسفل النص. وهو الأمر الذي تطور في تجربة العريض لاحقاً واتخذ صورة «الخرجة» حسبما بيناها في بحث آخر. فقصيدته المعنونة (ورق على الشجر) مذيلة بفكرة تقول: «الشعر صوت الطبيعة، والطبيعة لسان الشعر»[٣٦]. وقصيدة (ذكريات الربيع) فكرتها الأساسية هي «إن كان اليأس من ظلمة، فإن الأمل من نور»[٣٧]. إضافة إلى ما تتضمنه قصائد الطبيعة وغيرها من مواقف فكرية وفلسفية ونقدية ملحوظة، سرعان ما نحت بتجربة العريض منحى النقد الأدبي. وهو منحى تتكشف بذوره بقوة في تلك المحاضرة التي قدم بها ديوانه الأول (الذكرى).

لقد أثر ذلك التوجيه الفكري المسبق الذي كان العريض يمارسه على موضوعاته، بما في ذلك موضوعا الطبيعة والمرأة، في إخفاء طابع الذات المفكرة المدبرة على جميع أعمال العريض الشعرية، ففرض بذلك على شخوص قصصه، بما في ذلك شخصية المرأة التي تحول بها من حيز الغناء إلى حيز القص، قيوداً ثقيلة وقهراً واضحاً سبق أن دفعنا إلى اتهام نظرة العريض الشعرية للمرأة بالتخلف، رغم تحرر ممارساته الاجتماعية إزاءها[٣٨]. وهذا ما جعل العريض في تعامله (الفني) مع المرأة «يدور في إطار تجريدي ذهني» وتلك حقيقة لاشك فيها، ولاتحتاج إلى ذلك الحذر الذي يبديه الأستاذ الجشي حين يحاول مواربتها، بوضعها في صيغة استفهامية، ويجعل الإجابة عنها في غاية الاحتراز[٣٩].

وتتبدى هذه الحقيقة بوضوح أكثر في قصص العريض الشعرية، وتكاد لاتختفي في قصائده الغنائية. إلا أن البناء القصصي مجال أشد خصوبة من حيث استخدام عناصر التفكير والتجريد الذهني والأهداف الأخلاقية، مما يحاصر حضور المرأة ويخضع شخصيتها المستقلة وحركتها الذاتية إلى توجيهات الوعي عند الشاعر، الخاضع بدوره إلى بنية المجتمع وقوانينه العامة ونظرته السائدة. وهي توجيهات غالباً ما كانت تتخذ من مظاهر الطبيعة إطاراً لها تحيط به صورة المرأة التي كثيراً ما تبدو

مضمرة وضامرة، كما يتضح من قوله في قصيدة بعنوان «إلى...»

تعالي! فإن الليل يبسط ظله
لكي يتملى ناشئ الزهر طله
وإن فؤادي برعم في يد الصبا
سأعدم نشراً منه إن لم أطله
وثمة سر كامن فيه كالشذى
ولم أتنشق منه إلا أقله
طوى باكياً كالزهر أول صفحة
من العمر.. حتى يضحك العمر كله[٣٠]

فصورة المرأة، هنا، ذاتية في عناصر الطبيعة، وعاطفة الشاعر تجاهها محاصرة بمظاهرها وقوانينها، في إطار من الصور البلاغية المكثفة والممتدة، التي من شأنها المحافظة على ذلك «السر الكامن» في فؤاد الشاعر من الظهور والانتشار، ليظل مطوياً مصوناً من الابتذال.

وخلاصة القول أن العريض رغم استقلاله بموضوع المرأة، جعل عاطفته إزاءها في غاية الاحتشام والعفة والمحافظة، مما يجعل موقفه امتداداً متطوراً لرومانسية المرحلة الإحيائية التي عزلت المرأة وعاطفتها عن الواقع وعن عاطفة الشاعر العامة، وإن يكن العريض حاول تجاوز هذه العزلة المضروبة حول العاطفة الخاصة إزاء المرأة، حين وضعها في سياق قصصي ذي مضمون اجتماعي وسياسي عام في أكثر الأحيان، ومحلي خاص في بعض الأحيان، وذلك في محاولة واعية منه للتوفيق بين الخاص والعام، العاطفة والعقل، المرأة والطبيعة، الذات الشاعرة ومحيطها[٣١].

ورغم هذه المحاولة التلفيقية الواعية والمصطنعة أحياناً، حسبما أشرنا[٣٢]، أو ربما بسبب ذلك، شكلت القصائد الغنائية البحت، أو قصائد العاطفة الخاصة المعزولة، تياراً قوياً في تجربة الشعر المعاصر في البحرين ابتداء من إبراهيم العريض باعتباره رائد الرومانسية في المنطقة، كما بينا. وقد استمرت هذه النزعة العاطفية المنعزلة، حتى عند بعض الشعراء الواقعيين الجدد الذين لم تتماسك لحمة تجاربهم الشعرية، ولم تبرأ من آثار الرؤية الرومانسية. وتتمثل هذه النزعة في تخصيص قصائد للمرأة أو للعاطفة النوعية الخاصة، إلى جانب القصائد المخصصة للعاطفة العامة والتي تدور غالباً حول محوري الوطن والإنسان. وهذا يعني أن ثمة انفصاماً حاداً ما يزال قائماً في شكل العاطفة الشعرية بين الخاص والعام، مما يجعل الوعي الشعري مشتتاً، والرؤية الفكرية والموقف النفسي منقسمين.

ويمثل أحمد محمد الخليفة والموسوي والمعاودة المؤشرات الأولى على امتداد شكل العاطفة الخاصة بعد العريض، إضافة إلى الشيخ الوائلي. ثم استمرت هذه الظاهرة عند الشعراء المزدوجين، من أمثال غازي القصيبي وعبد الرحمن رفيع وعلي خليفة ويوسف حسن.[٣٣] ففي مجموعات هؤلاء الشعراء ودواوينهم وقصائدهم الشعرية، نلاحظ ثمة انقساماً واضحاً بين العاطفة الذاتية الموجهة إلى المرأة بصورة خاصة، وبين العاطفة العامة الموجهة إلى الوطن والإنسان، بحيث يمكن بسهولة تقسيم تجربة أي من هؤلاء الشعراء إلى قسمين

متمايزين يقوم أحدهما على محور الذات والآخر على محور الواقع المحيط[٣٤]. وهو الأمر الذي لا يلاحظ أبدًا على شعراء قصيدة التفعيلة الجدد الذين حرصوا على الدمج بين المحورين، خالقين بذلك مجالا عاطفيا خصبا ووعيا شعريًا جديدًا، يصعب معهما الفصل بين العاطفة الخاصة والعاطفة العامة، كما يصعب التمييز، أساسًا، بين مجالي العاطفة والفكر ■

هوامش

(١) انظر الجزء الثالث من كتابنا (السكون المتحرك) الخاص ببنية المضمون.

(٢) يقول الشيخ إبراهيم متذكرا المؤنث ضمن أبيات عن المحبوب، منها:

فيا هل ترى هل للحبيب تشوق
إلي كإشـــــراقي له وغـــرامي
على ذلك المحبوب مني تحية
تليق به مصحوبة بسلام (ص ٦١).

ويقول واضعا «المرأة» في إطار من صيغة الجمع:

أحبتنا ماذا الجفـــا والتشــــرط
وأنتم بمثلي لا محالة تغبـــط
أهنتكـــم إن شـــئت يوما وجدته
ومثلي إذا قلتم تراه تغلط (ص ٦١)

ويقول في قصيدة بعنوان (رسالة شوق) مستخدما الضمائر نفسها:

فراقي لكم أقضى التصبر عنكم
وحســـن بلاء التلاقي إليكم
فهل أنتم أحبابنا في مســـرة
فأرضى بحض الوجد إذ حيث كنتم (ص ٥٣)

(٣) ص ٥٩. ونذكر أن عناوين القصائد هي من وضع محقق الديوان لا الشاعر.

(٤) ص ٥٥. ويقول في موضع آخر مستشفا لجموح العاطفة:

حكم الصبابة أن شـــأن صريعها
في الحب يخشع لحبيب ويخضع (ص ٤٨).

(٥) ص ٥٠. وقد ورد البيت مقترنا مما له دلالته على ازدياد أثر هذه الإشكالية في تجربة الشاعر.

(٦) ص ٥١.

(٧) ص ٤٩.

(٨) ص ٤١.

(٩) ص ٥٢. ويلاحظ في هذه الأبيات التي كتبها الشاعر أثر إحساسه بالشيب المبكر، حسب عنوانها، كيف أن المرأة «المجازية» (رائعة الشيب) المخاطبة قد تحولت إلى أنثى ومفردة لأول مرة في تجربة الشاعر.

(١٠) والطريف أن ديوان الشاعر لا يسجل أي قصيدة له في الثلاثين سنة الأخيرة من عمر الشاعر، بعد ازدياد الكبت في إشكالية العاطفة الخاص تجاه المرأة، سوى قصيدته التي رثى بها الحاكم الشيخ عيسى بن علي الخليفة عام ١٩٣٠، والتي مات بعدها بستة شهور كما يقول محقق الديوان. ولا نستبعد أن تكون هذه الإشكالية العاطفية سببا في امتناع الشاعر عن الشعر، نظرًا لعدم توافر الصيغة التوفيقية المناسبة التي تجمع بين عاطفته الخاصة والعامة، أو بين وجهي المرأة: الموضوع والفن.

(١١) راجع ما ذكرناه من تأثره بأحمد شوقي في الفصل الثاني من الجزء الثالث من (السكون المتحرك).

(١٢) سبق أن رأينا أن عاطفة المرأة هي التي توقظ فينا الإحساس بالطبيعة الذي هو بداية الفن. ومن هنا أهميتها في تحديد هوية الشاعر وتمييزها عن هوية الناظم. ولعل ما يؤكد هذه الفرضية خلو شعر الزايد من موضوع الطبيعة وعناصرها بقدر خلوه من موضوع المرأة. وأول التفات الزايد إلى مظاهر الطبيعة نجده في مرثيته لنفسه التي «لم يحتفل الناس في البحرين بقصيدة من قصائد الزايد كما احتفلوا بها» كما يقول الخاطر (ص ١٦٩). وكان ذلك الالتفات مقترنا بعاطفة خفية إزاء المرأة، كما هو واضح في الأبيات التالية:

وداعـــا.. وداعا لنجوم الســـما
وداعـــا.. وداعا ضيـــاء القمر
وداعـــا.. وداعا خـــرير المياه
وداعـــا.. وداعا حفيف الشجر
ســـلام عليك هبـــوب الرياح
ســـلام عليك رنين المطـــر
ســـلام عليك رحيـــق اللمى
سلام عليك أنين الوتر (المتقارب)

وليس «رحيق اللمى»، رغم تقليدية التعبير، سوى إشارة إلى عاطفة منسية مهملة.

انتقال النظريات السردية (المشكلات والعوائق)

سعيد يقطين*

1.0 تقديم

تنتقل الأفكار واللغات والقيم من مجال إلى آخر ومن فضاء إلى غيره تماما كما ينتقل الأشخاص، وتنتقل الأشياء لغايات ومقاصد محددة. تتغير وسائل الانتقال وغاياته بتغير الأحوال وتطور الأزمنة. لكن الانتقال يظل قائما دائما لحاجات يثبتها واقع أن العالم الشاسع الذي نتحرك فيه، يفرض علينا بصورة أو بأخرى أن نقتحمه بشتى الوسائل وباختراع مختلف الوسائط، ونحن بذلك نهدف إلى التعرف على ما يجري فيه وعلى ما يتحقق خارج العالم الخاص الذي ننتمي إليه، لنستطيع العيش وفق ما يفرضه واقع التحولات التي تطرأ عليه.

2.0 تطورت في العصر الحديث وسائل الانتقال بصورة جذرية، وصار بالإمكان التعرف على ما يجري في العالم وتحقيق فعل الانتقال بأقصى السرعة التي لم يكن من الممكن التفكير فيها إلى عهد قريب جدا. وغدا من السهل على أيٍّ كان أن ينتقل وقتما شاء من مكان إلى آخر، بل أن ينتقل وهو لا يبرح مكانه، في مختلف اتجاهات العالم. ولما كان انتقال الأفكار والنظريات يتم بواسطة الكتاب أو من خلال الترجمة أو تحمل أشخاص متاعب السفر والهجرة إلى مواطن تلك الأفكار أو النظريات للتعرف عليها هناك ونقلها إلى الثقافة التي ينتمون إليها (مثل ما فعله أبو الريحان البيروني (٤٤٠هـ)، قديما مع الثقافة الهندية)، فإن العصر الحديث أوجد وسائط عديدة وجديدة للتواصل، وانتقال الأفكار وتبادلها بين الأمم والشعوب والأفراد بصورة لم تتحقق في أي عصر من العصور الغابرة.

3.0 نود في هذه الدراسة الوقوف عند النظريات السردية الغربية ونبحث في كيفية انتقالها إلى الوعي النقدي العربي، والدور الذي لعبته في تطوير الممارسة النقدية العربية والتساؤل عن المشكلات والعوائق التي تحول دون استثمار هذا الانتقال بصورة تضمن تحقيق الغايات والمقاصد الكامنة وراء هذا الفعل وضروراته.

١. النقل والانتقال

1.1 نريد في البداية أن نميز بين «النقل» و«الانتقال» لصلتهما معا بالموضوع الذي نبحث

(*) أستاذ بكلية الآداب بالرباط، المغرب.

فيه. وسيسمح لنا هذا التمييز بالنظر إلى طبيعة كلّ منهما وما يحتويه من دلالات تمكننا من تطوير النظر إلى كلّ منهما بصورة إيجابية. إنهما معا من جذر واحد: ن ق ل. وبدون التوقف عند الاختلاف الصرفي والدلالي المعجمي للمصدرين لغويا، نؤكّد أن الانتقال بما يتضمنه من صيغة تقوم على «الافتعال» ينهض على أساس ضرورة عامّة وطبيعة كلية ومتعالية للفعل ذاته. إنّه فعل إنساني عام، يكفي تحقق وسائل إنجازه وشروطه البسيطة ليغدو قابلاً للتنفيذ.

أما النقل، فهو ضرورة خاصّة لا تكفي الرغبة العامّة أو تحقق أحد شروطه ليصبح واقعا. لابدّ في النقل من وجوب «الوعي» به، والإحساس بالحاجة إليه لدى فئة أو جماعة محددة. وعندما يتدخل هذا الوعي، يصبح نقل ما عند الآخر يرتهن إلى وجوب تحقيق غايات ومقاصد خاصّة لدى من يمارس عملية النقل هذه أو يدعو إليها.

2.1 تكمن وراء عملية «الانتقال» قيود مادية صرفة؛ وما أن يتم تجاوزها، حتى تصبح عملية الانتقال ممكنة وواردة. وبصدد عملية النقل، توجد حواجز «ثقافية» أو «إرادية» يصعب تجاوزها، حتى وإن توافرت أحيانا الشروط المادية لتحقيقها. إنّ عملية الانتقال تتمّ عادة عند توافر اتفاقات بين البلدان لتبادل الأشخاص والأشياء. وضمن هذا يمكن أن تدخل «الكتاب» باعتباره يمثّل أو يحمل أفكارا أو نظريات أو قيما..

لكن عملية النقل لا تتحقق فقط بتوافر أسباب الانتقال. إذ لابدّ ـ والحالة هذه ـ من اقتناع من يمارس عملية النقل بأهمية ما ينقل من نظريات أو اتجاهات فكرية أو غيرها. وفي حال النقل هنا، يبرز عامل الوعي بأهمية النقل بصفته يتمّ عن «اختيار»، ودوره في تطوير ما يشتغل به، أو يرى أن لا مناص من الاستفادة منه أو تحويله إلى فضائه الثقافي.

3.1 يمكن أن تتداخل عملية النقل والانتقال في بعض الأحيان، ويصبحان متواشجين ومتكاملين. إذ لولا تحقق الانتقال لما أمكن أن يكون النقل، لأن الأول يتيح إمكان «حضور» الشيء، ويسمح الثاني بتحويل بعض ما ينتقل إلى موضوع للنقل. فإذا كان بلد ما لا يتيح فرصة لانتقال أو دخول الكتاب الأجنبي تحت أيّ ذريعة كانت، فمن غير المعقول تصوّر أن يتمّ «النقل»، في غياب أيّ تواصل مع ما يحتمل أن يكون مجال الانتقال.

وفي وضع آخر، يمكن أن يبدأ النقل من خلال أشخاص أتيحت لهم فرصة العيش والتعرف على الآخر وعلى ثقافته في عين المكان، فيتشبعون بالأفكار ويقومون بحملها إلى بلدانهم ونقلها والترويج لها والدفاع عنها. ويجدون من ينتصر لهم، ويقتنع بجدوى ما نقلوا، فيحدث بعد ذلك الانتقال. وفي تاريخ علاقاتنا الحديثة مع الغرب، يمكن تبين الوجهين معا لانتقال النظريات والأفكار بعد أن ينقلها من قبل أشخاص تشبعوا بها، وساهموا في انتقالها. مثل ما نجد مع النظريات النقدية في مطلع القرن (طه حسين)، أو مع تيارات مثل الوجودية والماركسية في مرحلة، والبنيوية

التكوينية والبنيوية بمختلف ما ينضوي تحتها من اتجاهات في مرحلة أخرى.

4.1 نريد بهذا التمييز أن نشخّص الفرق بين العمليتين، لتتاح لنا قراءة دقيقة لما سنتوقف عنده من خلال إحداهما. فالانتقال مبدأ عامّ، وهو قائم بذاته بناء على ما تقتضيه مصلحة التواصل بين الناس والأمم. فانتقال التكنولوجيا وكلّ ما يتولد عنها من إنجازات وفي مختلف المجالات التي تهمّ الناس لا يمكنها إلا أن تتمّ وفق شروط خاصة بين مصدّرها ومستوردها. أمّا النقل، فهو خاصّ؛ لأنّه يقوم على اختيار الناقل. ومتى نجح النّقل، تحقق الانتقال، وصار ما ينقل موضوعا عامّا للتواصل والتبادل. ولهذا نجد «النقل» يتصل بصورة ما بالأفكار والقيم والنظريات..

2. النظرية: التشكل والتطوّر

1.2 سنتخذ من نظريات السرد مجالاً للبحث، لنعاين حركة تشكّلها وانتقالها خارج الفضاءات التي تكوّنت فيها ووصولها إلى العالم العربي في ضوء المفهومين اللذين حاولنا الحديث عنهما أعلاه. وقبل ذلك، لابدّ من الإشارة إلى أنّه يجدر بنا التوقف قليلاً عند الشروط والمميزات التي تتوفّر عليها أيّ نظرية بهدف ملامسة مدى تطابقها مع الوضع الذي يمكن أن توجد فيه في حال انتقالها، وما يمكن أن ينجم عن ذلك من تغيّرات وتبدلات في أوضاع نقلها.

2.2 تنتظم أيّ نظرية كيفما كان نوعها في نطاق العناصر التالية:

1.2.2 **السياق**: لا يمكن أن توجد أيّ نظرية خارج سياق عامّ يحدّد الشروط الملائمة لتشكّلها، ويعطيها إمكان التطوّر بناء على توافر المستلزمات المناسبة لذلك.

2.2.2 **الانتظام الذاتي**: من بين أهمّ المستلزمات المناسبة، نجد الانتظام الذاتي؛ والمراد: البعد النسقي الذي يحدّد لها مجموعة من القواعد والمبادئ التي تتأطر في نطاقها، مجسّدة بذلك خصوصيتها والإشكالات المركزية التي تنطلق منها وتسعى إلى تدقيقها ووضع حدودها ورسم معالم آفاقها.

3.2.2 **التفاعل والدينامية**: والمقصود بذلك أنّ السياق الذي تنتظم في نطاقه، وانتظامها الذاتي، يجعلانها تدخل في علاقات تشابه واختلاف مع علوم أو نظريات أخرى، أو علاقات حوار أو صراع مع النظريات القريبة أو البعيدة منها، في السياق نفسه، ووفق آليات الانتظام الذاتي نفسها. ويسمح لها هذا بتحقيق التفاعل مع غيرها بشتى الصور الممكنة، ووفق منظور دينامي يتيح لها إمكانات التطوّر أو المساهمة في بلورة نظريات جديدة، متفرعة، أو تمدّ نظريات أخرى باحتمالات جديدة ومنفتحة.

3.2 **تشكل النظريات السردية**: نودّ الوقوف هنا على نظريتين للسرد ظهرتا معا في سياق واحد، لكن لكل منهما محدّداتها الخاصّة وحدودها المميّزة. هاتان النظريتان هما: السرديات (Narratologie) والسيميوطيقا الحكائية (Sémiotique narrative). ظهرت النظريتان معا في المرحلة البنيوية (الستينيات)، واللسانيات تحتلّ مكانة طليعية في مضمار البحث

والتحليل. لذلك سنجدهما معا تتشكلان في نطاق الهاجس العلمي، ويسعى كلّ منهما، تبعا لذلك، في أن يتقدم باعتباره «علما» خاصا بالسرد أو الحكي، تمييزا لهما عن مختلف الاتجاهات النقدية في تحليل الرواية أو القصّة السابقة، وبالأخص البنيوية التكوينية والتحليل النفسي أو الاتجاهات المادية أو الوجودية.

إن هاتين النظريتين تشكلتا في سياق التحولات التي عرفتها الثقافة الغربية، خصوصا في فرنسا، خلال حقبة الستينيات التي حققت فيها اللسانيات خطوة مهمّة في مجال تطورها منذ الثورة التي دشنت مع أعمال دوسوسير في بداية القرن. إنّ العنوان العامّ لهذه الحقبة هو ما تمّ تحت اسم البنيوية.

داخل سياق البنيوية، حاولت السرديات والسيميوطيقا الحكائية أن تخلق كل منهما لنفسها اهتماماتها الخاصّة، وتضبط مبادئها ومقاصدها المميّزة بناء على الخلفية التي تستند إليها كلّ منهما. هكذا نجد السرديات، وهي تتأسس على قاعدة بلاغية وجمالية، تعمل جاهدة على الكشف على أدبية السرد، في حين ذهبت السيميوطيقا الحكائية، وهي تنطلق من المنطق والرياضيات والعلوم الإنسانية، إلى تركيز اهتماماتها على المعنى وضبط آليات اشتغاله ومواطن تحققه.

وإذا كان السياق يحدّد نقط الالتقاء بين هذين العلمين السرديين من خلال تركيزهما، كلّ بحسب انتظامه الذاتي، على الموضوع المشكّل في ذاته، بعيدا عن أيّ عوامل خارجية عنه، فإن التطور الذي حققه كلّ منهما في صيرورته جعلهما قابلين للتفاعل بينهما وبين مختلف العلوم الأخرى المجاورة والبعيدة. ويبدو ذلك جليا من خلال محاولة السرديات الاستفادة منذ أواسط الثمانينيات من نظريات التلقي، ونظريات أو لسانيات النصّ، والتعامل مع علوم مثل السوسيولوجيا وعلم النفس. وتحقق الشيء نفسه مع السيميوطيقا الحكائية سواء من خلال استلهامها وتفاعلها مع علوم إنسانية أخرى غير الأنثروبولوجيا التي استفادت منها خلال فترة تشكلها، أو خلال توسيع مجال اهتماماتها، بانتقالها إلى البحث في الصورة والحركة وسواها من أنواع العلامات غير اللفظية. وما يزال كلّ منهما مرشّحا للتفاعل مع التطورات والمستجدات في مضمار ما يتحقق على صعيد الثورة العلمية التي تلعب المعلوميات ووسائط الاتصال المتعدد دورها الرائد.

فكيف أمكن لنظريّات السرد هاته أن تتشكّل وتتطوّر وتنفتح على آفاق أرحب في مجال الدرس الأدبي؟

لا يمكن الجواب عن هذا السؤال، بالصورة الملائمة، إلا بوضعه في نطاق المفهومين اللذين جعلناهما مدار هذا البحث. إنّ «الانتقال» أتاح لها إمكانات مهمّة للاغتناء والتبلور، كما أنّ «النقل» سمح لها، إلى حدّ ما، بأن تخلق وضعا جديدا في مواطن خارج مجالها الثقافي، وتتوفر على مقومات للتطوير إذا ما تمّ تجاوز العوائق والمشكلات التي تحول دون ذلك.

3. انتقال النظريات السردية

سنحاول الإجابة عن السؤال أعلاه من خلال

محورين يدور أولهما حول «الانتقال» لتحديد طبيعته وكيفية حصوله، وما تولّد من خلال ممارسته، ودوره في تخصيب النظريات وتطويرها. أمّا المحور الثاني، فنخصّصه لعملية «النقل»، حيث يمكن الوقوف على دوره في تجديد النظر وتحريف مساره، وما ينجم عن ذلك من مشكلات وعوائق.

1.3 **الأصول**: سبقت الإشارة إلى أنّ نظريات السرد تشكلت خلال الحقبة البنيوية في فرنسا (الستينيات). وكان العنوان الأساس لهذه الحقبة يتمثل في الثورة التي حققتها اللسانيات بوجه عامّ. ولقد غدا الآن من الواضح جدًا أنّ الأب الروحي للسانيات هو فردنان دو سوسير (1915). فكيف ـ والحالة هذه ـ نتحدث عن الثورة اللسانية في الستينيات بالرغم من أنّ الجهود الأساسية في المضمار نفسه تشكلت في بداية هذا القرن؟

ويمكن تأكيد الشيء نفسه فيما يتصل بالدرس الأدبي. فالحركة البنيوية ترى أنّ جذورها تكمن بصورة أو بأخرى في حركة الشكلانيين الروس بروسيا (1916). وفي مضمار السيميوطيقا يرجع بارت أيضا ظهورها إلى الدور الذي اضطلع به شارل ساندرس بورس (1914). فما الذي جعل «الأصول» تتبلور في حقبة (بداية القرن خلال العقدين الأول والثاني)، وفي فضاء (روسيا ـ سويسرا ـ أمريكا)، لكن التشكّل لا يتمّ إلاّ في باريس الستينيات؟

هنا سيظهر لنا بجلاء كيف تنتقل النظريات والعلوم بوجه عامّ كلّما توافرت الأسباب المناسبة لذلك. لقد عمل الشكلانيّون الروس على تجديد النظر إلى الأدب واللسان، ودعوا إلى دراسة كلّ منهما دراسة علمية. لكن دعوتهم ستعارض بشكل صارخ في نظام اجتماعي وثقافي له أيديولوجية جديدة ومغايرة لما يدعون إليه (النظام الاشتراكي). لذلك سيعانون من الاضطهاد والقمع، ويكون هذا الوضع مناسبا لانحباس دعوتهم وانكماشها على نفسها، وانعدام توافر الظروف الملائمة لانتقالها وتداولها، لأنّ الدولة كانت معنية بانتقال أيديولوجيتها الاشتراكية وترويجها في الداخل والخارج، وفعلاً تحقق لها ذلك في سياق سمح لانتشارها واستعمالها.

وسوف لا يتم التعريف بأعمال الشكلانيين الروس وباختين وبروب إلا في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات عن طريق ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية والإنجليزية تخصيصا. كما أنّ انتقال أحد أعمدة الحركة الشكلانية الروسية، وهو رومان ياكبسون ـ خارج روسيا مكّنه من الاضطلاع بدوره الرائد في حركات تمثل الدعوة نفسها إلى تطور اللسانيات والبحث الأدبي في أوروبا أوّلا، وفي أمريكا بعد ذلك. ويبدو ذلك في انتمائه إلى حلقة براغ، واشتغاله بعد ذلك مع كلود ليفي ستروس الأنثروبولوجي البنيوي.

إلى جانب الدور الطليعي الذي قام به ياكبسون في نقل أعمال الشكلانيين الروس وانتقالها وتطويرها، برز الدور الأساسي لباريس باعتبارها عاصمة ثقافية أوروبية متميّزة. لقد توالت هجرات المثقفين والباحثين من أوروبا

الشرقية تخصيصا، وكلٌ منهم يحمل قضايا جديدة في البحث والتنظير، وكلٌ في مجال اختصاصه. ووجدوا في فضاء باريس المجال الخصب لتلاقح الأفكار وتفاعلها، فساهموا جميعا في تشكيل الحركة الجديدة «البنيوية»، باعتبارها رؤية جديدة للظواهر والبحث فيها، بعيدا عن مختلف الإكراهات التي كانت تمارسها بعض النظريات، وبخاصة الاشتراكية والوجودية والتحليل النفسي، بالرغم من أنّ العديد منهم، كان بصورة أو بأخرى متشبعا بها، بتحفظ، أو بمنظور نقدي قابل للتطوير، وفي الوقت نفسه كانت الاجتهادات اللسانية تتطور وتتبلور ببطء، لكن بعمق (حلقات براغ، كوبنهاجن بلسليف ...).

ويكفي أن نذكر من بين العلماء والباحثين الذين هاجروا من مختلف بلدان أوروبا، وبخاصة الشرقية إلى باريس ليتأكد لنا ذلك، نجد من بين هؤلاء: غريماس (ليتوانيا)، كريستيفا (بلغاريا)، تودوروف (بلغاريا)، غولدمان (رومانيا)؛ وعندما نضيف إلى هؤلاء الفرنسيين جيرار جنيت، ورولان بارث، وكلود ليفي - ستروس، يظهر لنا بوضوح الدور الذي ساهمت به هذه الكفاءات في تشكيل الحقبة الجديدة في دراسة اللسان والأدب، وسنجد بعضهم يساهم في ترجمة وتقديم الأعمال الأصول مثل ما فعل تودوروف مع الشكلانيين الروس، وكريستيفا مع باختين، وغريماس مع أعمال بروب.

إن هذا الوضع هو الذي ساهم في تأسيس نظريات السرد سواء من وجهة نظر جمالية أو سيميوطيقية في فرنسا، بالرغم من كون الأصول الأولى لهذه النظريات نجدها تشكلت في روسيا، لكن الشروط لم تساعدها على الانتقال إلى خارجها. وبسبب توافر شروط أخرى في فرنسا، تمّ الرجوع إليها واستثمارها وتطويرها. ومن فرنسا بدأت هذه النظريات تنتقل إلى مختلف البلاد الأوروبية، وتجد من يساهم فيها، ويسعى إلى تطويرها.

لكن الانتقال لا يتحقق دائما بالصورة نفسها. فإذا وجدت البنيوية لنفسها مكانا في فرنسا وسويسرا وبلجيكا، ونسبيا في إنجلترا، فإن هذا لم يتحقق بالصورة عينها في أمريكا الشمالية، وخاصة في الولايات المتحدة، حيث سنجد أعمال البنيويين لا تحظى بمكانة مهمة، باستثناء أعمال كلود ليفي - ستروس. أمّا اللسانيات والنظريات السردية، فقد قوبلت بالنقد والنقض في بداية الأمر بالرغم من وجود محاولات للاستفادة منها.

يعود السبب في ذلك - في رأيي - إلى كون الدراسات اللسانية والأدبية في أمريكا كانت قد تبلورت، بصورة ما، خارج السياق الذي عرفته أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، كما أنّها لم تعرف الجدالات الفكرية والسياسية التي تبلورت منذ أواخر القرن الماضي في أوروبا. فمنذ الخمسينيات، بدأت اللسانيات تتبلور مع الاتجاه التوليدي بزعامة نعوم تشومسكي، ولقي هذا الاتجاه المناقض للبنيوية رواجا كبيرا، ولم يكن ينافسه غير الاتجاه الوظيفي. وبمقتضى ذلك، كان الميل أكبر نحو التفسير لا الوصف الذي كانت البنيوية تضعه في المرتبة الأولى. وكان

من آثار ذلك على الدرس الأدبي الأنجلو - أمريكي بصورة عامّة ظهور نزعات تنمو أكثر نحو الاهتمام بالجمالي والبلاغي في علاقة وطيدة بالتفسير والتأويل. وحتى عندما نقلت أعمال تودوروف وبارت وسواهما إلى الإنجليزية، كان التعامل معها يتمّ من زاوية تلحّ على الأبعاد الوظيفية والأيديولوجية. وإذا كان التعامل قد تحقق في سياق آخر، فما يحدده كذلك ويعطيه هذه السمة هو أن نقل البنيوية ومختلف تجلياتها تمّ في حقبة تالية لظهورها. وبذلك غدت البنيوية في الغرب تطرح مشروعات لتجاوزها والانفتاح على آفاق أخرى. وبهذا يمكن تفسير الاهتمام المتزايد في إنجلترا وأمريكا ببول ريكور وديريدا (التفكيكية)، وتبلور ما صار يسمّى بـ «ما بعد البنيوية» أو «ما بعد الحداثة» في الأبحاث الأنجلو - أمريكية سواء في مضمار اللسانيات أو الأدب أو السرد بصفة خاصّة.

2.3 الانتقال الطبيعي وآفاق الإنفتاح:

2.3 الانتقال الطبيعي وآفاق الإنفتاح: انتقلت نظريات السرد من روسيا، وتشكلت في فرنسا خلال الحقبة البنيوية، وتطورت خارجها فيما عرف بما بعد الحداثة، حيث صارت نظريات السرد المختلفة تتفاعل، وبدينامية، مع مختلف الاتجاهات والحقول والمجالات المعرفية المتعددة. فما الأسباب الكامنة وراء ظهور هذه النظريات وانتقالها من مكان إلى آخر في أوروبا وأمريكا مع ما تعرفه في مسارها هذا من تطوّر وانفتاح؟

نجيب عن هذا السؤال بالانطلاق من العناصر التالية:

1.2.3 الاشتراك الثقافي والمعرفي: إننا في الانتقال من موسكو إلى نيويورك مرورا ببراغ وكوبنهاجن وباريس ولندن، نتحرك بصورة أو بأخرى في نطاق تراث حضاري مشترك؛ وكلّ المساهمين فيه، هنا أو هناك، يتحركون في شبكة من الأنساق المشتركة على المستويات كافة. لذلك نجد أهمّ سمات الانتقال تتجسد في كونها «طبيعية» للطابع الثقافي والمعرفي المشترك.

2.2.3 الاشتراك اللغوي: وبالرغم من التعدّد اللغوي الذي تزخر به أوروبا وأمريكا، نجد أنّ الاشتراك اللغوي حاضر بشكل قوي، ولاسيّما فيما يتعلق بالجانب الذي نبحث فيه، وبخاصّة ما ارتبط بالبعد الاصطلاحي؛ حيث يعود الجميع إلى اللغتين اليونانية واللاتينية لإيجاد المصطلحات أو نحتها. ويساهم هذا الاشتراك اللغوي في جعل المشتغلين بمختلف المجالات العلمية والمعرفية، بالرغم من تباين لغاتهم، يتكلمون لغة واحدة وموحدة، وداخلها يبدعون ويختلفون.

3.2.3 التوازي الثقافي: إن الاشتراك الثقافي واللغوي يجعل الإنجازات المعرفية سريعة التدارك إذا ما تحقق تطور ما في مكان ما، فيسهل التعامل معها. وفي فترة وجيزة، يتم الإغناء والتطوير. ويعود السبب في ذلك إلى التقارب الحاصل على المستوى العامّ فيما يتصل بأهمّ الإشكالات والقضايا المعرفية والفكرية.

إن كلّ هذه العوامل تساهم في جعل انتقال النظريات والمعارف يتحقق بالرغم من بعض الصعوبات التي يمكن أن تعترض سبيلها بصورة

عقلانية وطبيعية. وهذا ما أدّى إلى أننا الآن نتحدث عن نظريات السرد في أوروبا وأمريكا، بالرغم من كون الأصول تحققت في فضاء، وتتشكل في آخر، والتطوير في غيره. ونحن في كل هذه الصيرورة أمام تصورات تختلف وتتكامل وينفتح بعضها على بعض، وكل منها يساهم بناء على استفادته من المنجزات السابقة في دفع عجلة التطور نحو الأفضل والأكثر تطورا. وما يتحقق الآن هنا وهناك، فيما يتصل بنظريات السرد، خير دليل على ذلك.

نقل النظريات السرديات: المشكلات والعوائق

يختلف الانتقال عن النقل. وإذا كان الأوّل يتحقق بصورة طبيعية داخل أوروبا للأسباب التي حاولنا تقديمها، والتي تتجلى في اشتراك الخلفية المعرفية بوجه عامّ، فإنّ «النقل» هو المفهوم الذي نستعمل لرصد انتقال نظريات السرد إلى العالم العربي. ويعود أوّل الأسباب إلى العناصر التي تلحم البنيات الثقافية في الغرب متمثلة في علاقة العالم العربي به. فالاختلاف هو أهم ما يسم هذه العلاقة. صحيح أننا نجد أنّ العلاقة مع الغرب صارت تأخذ أبعادا أخرى منذ عصر النهضة لكن اختلاف البنيات الثقافية والاجتماعية، وعوائق التفاعل البنيوية، تحول دون جعل عملية التواصل الثقافي تتحقق بالصورة الملائمة. ولعلّ أهمّ ما يمكن تقديمه في هذا المضمار لإبراز أوجه التباين المعرفي، نجده ماثلا للاختزال في كون النظريات التي «تنتقل» عبر النقل العربي من الغرب تبقى محصورة لدى «النخبة»، ولا يتأتّى لها التسرّب إلى النسيج الاجتماعي العربي العامّ. ولنأخذ هنا كبريات النظريات السياسية والفلسفية والفنية التي «انتقلت» إلينا من الغرب مثل الماركسية والوجودية والسوريالية، لنجدها بقيت حبيسة نخبة محدّدة، وسرعان ما يتمّ الانتقال منها إلى غيرها دون أن تكون التي انتقلنا منها قد حققت شيئا ما على صعيد البناء العامّ للمجتمع.

لا نريد الوقوف عند هذه النقطة لتحليل العوامل المعيقة للتفاعل مع النظريات الغربية، وأسبابها الجوهرية. لكن ما يمكن أن نستنتجه من خلالها أنّ عملية «النقل» حين يضطلع بها أشخاص، فهم في الأغلب يصطدمون ببنيات اجتماعية وثقافية غير «مؤهلة» للتفاعل السريع مع ما يتمّ نقله. ولا يمكن التوقف هنا فقط عند الشروط البنيوية الموضوعية التي تستصعب قبول «الطارئ» و«الغريب»، إذ لابدّ هنا من التوقف كذلك على «طريقة» النقل، لأننا سنجد لها، باعتبارها شروطا ذاتية، دخلاً كبيرا في عدم تحقق المراد من النقل.

إن «نقل» النظريات الغربية بوجه عامّ يتمّ، لأسباب كثيرة، بشكل كبير من «الاختزال» و«التبسيط». وفي ما يمكن أن نقدمه الآن بصدد نظريات السرد دليل على طرائق النقل الممارسة في نقل ما سبقها من نظريات في مختلف المجالات إلى العالم العربي. وسنتبين أن طريقة النقل هاته تتضافر مع العوائق الموضوعية لجعل النقل لا يساهم في الاستفادة، أو تحقيق التراكم الذي ينفتح على التطوير والإغناء.

1.4 **الترجمة ـ التلخيص**: يتشبع بعض الأشخاص، أو من يطلعون على بعض النظريات النقدية في الغرب، إمّا عبر هجرتهم إلى إحدى العواصم الأوروبية، أو عبر المجلّة أو الكتاب الذي يدخل إلى بلدانهم. (بالمناسبة الكتاب الفرنسي ـ ما دمنا نتحدث هنا عن النقد الجديد في فرنسا. لا يدخل إلى كلّ البلاد العربية). هذا الاطلاع يجعلهم يقتنعون بجدوى ما ينجز هناك، فيتمّ التعريف به أو الإقدام على ترجمته إلى اللغة العربية. كانت الدراسة النقدية العربية إلى غاية نهاية السبعينيات وثيقة الارتباط بما كان يسمّى بالنقد الاجتماعي (أو الأيديولوجي)، وكانت أحدث تطويراته المعتمدة هي البنيوية التكوينية.

إننا على صعيد الزمن متأخرون جداً، إذ في أواخر السبعينيات كانت الحقبة البنيوية مشرفة على الانفتاح على حقبة أخرى. وفي بداية الثمانينيات بدأت حركة ترجمة وتلخيص النظريات التي تبلورت في نطاق البنيوية تحت اسم «النقد الجديد». هكذا صارت عملية النقل تتحقق من خلال الترجمة التي أقدم عليها باحثون من المغرب وتونس ولبنان في البداية، وصارت عملية الترجمة بعد ذلك تتمّ من داخل أقطار أخرى (سوريا ومصر والعراق..).

لا يمكن للنقد الجديد إلا أن يتمّ الاعتراض عليه في بداية الأمر، وبدأت الترجمات والتلخيصات تتوالى في الصحافة والمجلات الثقافية. وبسبب الوضع الذي كان قد انتهى إليه النقد الأدبي العربي الذي تهيمن عليه الأيديولوجيا، لم يكن استقبال هذا «الجديد» ليتمّ إلا بامتعاض وترحيب في آن.

لكن أولى الصعوبات والمشكلات التي اعترضت هذا «النقد الجديد» تتمثل في استحالة التعامل معه من قبل المتلقي أيّاً كان نوعه: فهو يجد نفسه أمام ترسانة من المصطلحات الجديدة، والخطوط والأشكال. وإذا كانت هذه الصعوبة الأولى بنيوية، لأنها تتصل بطبيعة هذا «النقد»، فإن المشكلات التي نودّ الوقوف عندها من طبيعة أخرى؛ لأنها تتصل بـ «طريقة» هذا النقل.

رأينا عندما تحدثنا عن انتقال النظريات داخل الغرب مجموعة من العناصر تسهّل عملية الانتقال هاته (اشتراك اللغة، الخلفية...)، لكن في العالم العربي نجد الأمر مختلفاً. وهذه أهم سماته:

1.1.4 **التعدّد اللغوي**: إننا جميعا نكتب ونتواصل بواسطة لغة واحدة (عكس أوروبا)، لكن التعدّد الذي يسم لغتنا ونحن نترجم من اللغات الأخرى لا حدّ له، إلى درجة أنّ كلّ مترجم يختلف عن الآخر في المصطلحات. فالمصطلح الواحد الذي يتعامل به كلّ الغربيين يتخذ في العربية مقابلات تتعدد بتعدّد البلاد العربية، وأحيانا كثيرة بتعدّد المترجمين. هذا التعدّد مظهر من مظاهر «طريقة» النقل. وهو بالإضافة إلى كونه يضيف صعوبة جديدة أمام المتلقي العربي، يخلق تشويشا على اللّغة التي نشتغل بها، ولا يمكن أن يساهم البتة في التطوير. إنّه عائق بنيويّ أمام الاستفادة والاستيعاب. إنّ عملية الترجمة تتمّ:

1 – عن طريق اللّغة الأولى (الفرنسية).

2- عن طريق لغة مترجم إليها (الإسبانية أو الإنجليزية).

وإذا كانت عملية الترجمة من اللغة الأصل تخلق مشكلات، فماذا يمكن القول عن الترجمة أو التلخيص من لغة مترجم إليها؟

وإذا كانت عملية الترجمة أو النقل في بداية الأمر قد اضطلع بها مهتمون، ففي مرحلة أخرى صار كل من يحسّ بأن له معرفة ما بلغة ما يرى نفسه مرشحا للترجمة. فما كان للاختزال والتبسيط والتسيّب إلاّ أن يسود، وتزداد بذلك المشكلات والعوائق.

إننا نتكلم «لغة» واحدة، لكننا ـ بالطريقة التي مورس بها «النقل» ـ وجدنا أنفسنا أمام لغات لا حصر لها.

2.1.4 **التعدد المرجعي**: نتوقف دائما أمام عملية النقل لنجد صعوبة أخرى تضاف إلى سابقتها. لقد توجهت الترجمة إلى أعمال بعينها (بارث، تودوروف...). وحتى الترجمات التي أنجزت ظلت تجزيئية: إنها تقتصر على مقالات مقتطعة من سياقاتها؛ وهنا نجد مظهرا جديدا من مظاهر الاختزال والتبسيط. كيف يمكن تصوّر فهم «مقالة» لغريماس مثلاً دون وضعها في نطاق مشروعه السيميوطيقي؟ ويمكن قول الشيء ذاته عن أيّ باحث أو دارس.

إن الترجمة مورست بكثير من التسيّب والفوضى، والذين تعاملوا معها كانوا ينظرون إلى كلّ المنجزات «البنيوية»، وكأنها شيء واحد غير متعدّد وغير متنوّع: فغريماس هو كريستيفا، وهي جنيت الذي هو ليفي - ستروس. وبعدم إدراك التعدّد المرجعي، وإحالته إلى واحد متوحّد لا يمكنه إلا أن يساهم في مضاعفة المشكلات النظرية والمعرفية، وما يتولد عنها من مشكلات اصطلاحية ومفهومية.

هذا التنوع بنوعيه المتناقضين لم يقتصر على الترجمة والتلخيص، ولكنه امتدّ إلى التطبيق والتحليل.

2.4 **التحليل ـ التطبيق**: لم ينج الذين تجاوزوا الترجمة أو التلخيص إلى التحليل أو التطبيق من الوقوع في المشكلات السابقة. بل لقد تمّ نقلها في حال إنجاز الدراسة أو التحليل: فالتوظيف الاصطلاحي يتمّ بعفوية وبساطة، كما أنّ التوظيف المعرفي يتحقق بكثير من الاستسهال والتسرّع. ويكفي أن تسأل محللاً أو مطبقا على النص العربي عن «التصوّر» النظري الذي يشتغل به ليجيبك متقززا بأنه «بنيوي» أو «ناقد جديد»، أو بأنه ضد الصرامة العلمية التي تقتل النصّ، وبأنه ينفتح على النصّ ويستنطقه، وما شاكل هذا من الأجوبة التي لا تنمّ عن أي هاجس في التعامل مع النظريات.

يكفي أن تأخذ أي كتاب في تحليل النصّ السردي العربي قديمه أو حديثه، لتجد صاحبه يوظف أمشاجا من النظريات السردية. وهو يفعل ذلك، لأنّه يعتبرها «شيئا» واحدا. هذا الشيء الواحد هو أحيانا «النقد الجديد»، وأخرى «البنيوية»، وأحيانا «ما بعد البنيوية»...

إن نظريات السرد مثلها مثل أيّ نظرية: لها حدودها وآفاقها وقواعدها الخاصّة، وعدم الوعي بذلك لدى المترجم أو المحلّل لا يمكنه إلا أن يجعل «نقل» هذه النظريات ناقصا، بل عائقا أمام إنتاج أيّ معرفة جديدة. وهذا هو واقع

الحال السائد، لذلك ما أن تظهر نظريات جديدة حتى نجد أنفسنا نجري وراءها، ونمارس الطريقة نفسها في عملية النقل. ومع مرور الزمان، حين نتساءل عمّا أنجزنا، نلفي أنفسنا أمام دائرة مغلقة.

لقد تعاملنا مع الماركسية في دراسة المجتمع والنصّ الأدبي، وتعاملنا مع التحليل النفسي وغيره. والآن نتجاوزهما تحت اسم «البنيوية» وما بعدها. فهل يمكننا في وقت لاحق أن نعود إلى ما أنجز في مضمار المعارف السابقة، ونسترجعه بهدف التطوير؟ لا أعتقد ذلك. لكن في مجال الثقافة الغربية هناك دائما تفاعل معرفي مع النظريات والمناهج: فعندما يتمّ تجاوز نظرية ما، فليس معنى ذلك أنها خاطئة، ولكن معناه أنها انتهت إلى ما ينبغي أن تنتهي إليه، والنظرية التي تأتي بعدها، تبدأ من حيث انتهت السابقة، أو تغير المجرى. وليس تغيير المجرى غير الانطلاق من بدء جديد. وهذا لا يعني في كلّ الأحوال النهاية النهائية لهذه النظرية أو تلك. فهناك دائما تفاعل دينامي، لأن هناك تراكمات تتحقق، وهي قابلة للتحول إلى نوع.

بالنسبة إلينا، في كلّ مرة نبدأ من جديد. وهذا الجديد لا ينبع من انتقال طبيعيّ للنظريات، ولكن من «نقل» يتم بطريقة تقوم على التكرار. لذلك قد تتراكم الدراسات في مجرى واحدٍ لكنها مختلفة ومتخالفة ومتعددة بصورة تقوم على «الافتعال» لا الفعل. ولعله لهذا السبب لا يمكن للتراكم لدينا أن يتحول إلى نوع، ويجعل كلّ أحاديثنا عن «نظرية عربية» ضربا من اللغو.

إنّ المشكلات الناجمة عن «نقل» هذه النظريات السردية وسواها لا حصر لها. ويمكننا إجمالها في كلمة واحدة هي: غياب التواصل والتفاعل، سواء بين المشتغلين بالسرد، أو بينهم وبين القراء. فالتعدّد اللغوي (الاصطلاحي) مظهر سلبي لا يعكس سوى طريقة تبسيطية في التعامل مع النظريات، كما أنّ إرجاع النظريات والمرجعيات المتعددة إلى شيء واحد ومنسجم لا يبرهن إلا على طريقة اختزالية في التعامل مع المعرفة التي لا ننتجها. وبصدد مختلف هذه المشكلات تتولد مجموعة من العوائق، تركزها جميعها في عائق واحد هو: عدم الإيمان بالعلم في مجال دراسة الأدب. وذلك ما سنختم به دراستنا هاته من خلال هذا التركيب.

5 . **تركيب**: روح البحث العلمي:

إنناننقل النظريات، تماماً كما ننقل إلينامختلف المنتوجات التي تصلنا من الغرب. نوظفها بأيّ طريقة، ريثما تظهر نظرية جديدة. ومعنى ذلك أن العائق الجوهري في عملية النقل هاته ذو طبيعة «تصورية». إننا نتعامل مع النظريات والعلوم باعتبارها وسائل وأدوات. ويفيد هذا أنها قابلة للاستبدال والتغيير كلما ظهر ماهو أكثر منها تطوّرا. إنه تصوّر استهلاكي محض. وعندما لا نتبين الأبعاد والخلفيات والمضامين المعرفية الكامنة وراء أيّ نظرية، لا يمكن لطريقة نقل هذه النظريات إلاّ أن تكون سلبية ومحدودة...

إنّ نظريات السرد التي تشكلت على قاعدة

اجتهادات الشكلانيين الروس ذات عمق علمي. وعندما لا نتعامل معها وفق هذا المنظور نكون غير قادرين على الإلمام بالروح العلمية التي توجهها. وفي هذا النطاق لا يكفي، عبر الترجمة أو التلخيص أو التحليل، التركيز على المفاهيم (الراوي - التلقي - التناصّ...) بالنظر إليها في ذاتها بعيدا عن الإطارات النظرية المختلفة التي يمكن أن تحتوي أيّا منها. قد نصبح نعرف أشياء كثيرة عن «العوامل» (actants)، ونستعملها بديلاً لـ «الشخصيات»؛ وقد نميز بين «الراوي» و«الكاتب»... لكن كلّ هذا عندما لا يساق في نطاق تصوّر محدّد، فإن تطبيقاتنا لا يمكن إلا أن تكون تبسيطيةً واختزالية ومحدودة الأثر والقيمة.

وأولى الأوليات تتمثل في تغيير زاوية النظر إلى النظريات التي نرمي إلى نقلها والتفاعل معها. وتتحدّد في:

1 – الإيمان بالبعد العلمي الذي تمثله ومنهجه.

2 – العمل على تأسيس «علوم» خاصّة تتصل بهذا العلم أو ذاك، لتأطير الاجتهادات التي نتعامل معها.

وبعدم اتخاذ أيّ إجراء في هذا المضمار، لا يمكن للنقل أن يكون مجديا أو خصبا. قد يسهم النقل في إحلال مفاهيم جديدة محلّ القديمة، وقد يدفع إلى انتهاج ممارسة جديدة؛ لكن ذلك يظل سطحيا لا يمسّ العمق الذي هو تغيير زاوية النظر.

إننا في الوضع الذي نسلكه في عملية النقل وطريقته كمن يستورد الورد. يمكن أن يتمتع بجماله لمدّة محدودة، ولكنه في كلّ مرّة مضطر لاستيراده، ما دام لم «يستورد» البذور التي تتطلب منه مجهودا لزراعتها والعناية بها وتعهدها والنظر إلى ملاءمتها للتربة حتى تنمو وتزهر...

علينا في عملية النقل أن نذهب إلى الجذور والأصول، ونستمد الروح المنتهجة في البحث لتكوين المعرفة. أمّا استلهام حصيلة المعرفة ونتائجها التي نتعامل معها جاهزة، فلا يمكنها الإسهام في تشكيل معرفتنا ولا تأصيلها. إنها تضعها دائما أمام دائرة مغلقة: أيْ أمام البدء من جديد بلا تراث ولا أصول ولا آفاق... ■

المراجع

Barthes, R.. Elemamts de semiologie, Seuil, 1964.

Culler, I.. Struturalist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Routledge and Kegan Paul, 1975.

Doubrovsky, S..Pourquoi la nouvelle critique?, Mercure de France, 1966.

Hawkes, T..Structuralism and Semiotics, Methuan, 1983.

Scholes,R..Structuralism in Literature: An introduction, Yale University Press, 1974.

Todorov. T..Théorie de la littérature: Textes des. formalistes russes. Seuil, 1965.

صورة الشاعرة

حسن طلب*

هو الدرُّ الذي في تاجها
والأبيض الجزْ الذي في عاجها
وهي المليكة
من رعاياها الذواتُ الصغريات
ومن عطاياها الصفات
ورمزها: المشكاة
من أملاكها: ياء اليمام
وما تبرعم من نباتات الكلام
ومن مآثرها:
مداواة الفؤاد
بما تبقّى من عقاقير السُّهاد
وما تعتق من أساطير البلاد
ومن أوامرها:
خذوا العشاق قرب النهرْ
حتى لا يغيض الماءْ
دعوا الشعراء عند البرْ
حتى لا يموت الياسمين
وتذبل الأسماءْ
وحكمتها:
مغازلة الخيال فريضة في الحبْ
عادتها:
منازلة الغرام الصعبْ
من عاداتها الأخرى:
التنزُّه في حقول السّيسبان
حدود نزهتها الربيعان:
الأصيل الحرُّ.. والسحر
النسيم الذيذبان
وحارساها النيّران:
الحبُّ والقمر
ابتسامتها مزيج بين تلميح الورود
وبين تصريح السنابل
مشيها: رقص بلا رقص
تحيتها:
رفيف: من فراشات الأنامل
نهجها الشعري:
أن نميمة الإضمار للألفاظ
لكن رقية الإفصاح للأسلوب
من ألقابها:
قوت القلوب
وجنة الأرواح
نظرتها تصيب
وقد تصاب
ولحظها يسبي
وقد يسبى
ومن أسمائها: حتى
جميع الحبات طمعن
عند سماطها الممدود
فاكهة وأبّا ■

(*) شاعر مصري.

ملحمة الدخان

قصيدة فى تحولات ثلاثة

عصام ترشحانى*

«إلى روح الشاعر الكبير محمد عمران»

(١) صلصال الكلام

في البدء،
كان الضوء،
كانت رنّة الأسفار..،
كان دمي،،
وحيدا
يلتقي الشجر الكثيف،
وخاشعا..
في ضلعه،
يضع السماء،
أمامه ماء،
وخلف نداله
شمس،
وأشكال،
من الغيم الملطّخ، بالبنفسج،
كان من..
لا ينحني لصدوعه
ويريق فاكهة الخلود،
يسوقه للأرض،
ممسوسا بخسف،
ثمّ يزجره،
بأزقة اللطائف
واللذائذ والنّهى..
والريح..من حمأ، وأمشاج
الريح .. تفلحه الجسد..
... ...
بأصابعي..
حرّكت صلصال الكلام
فقام أشباهي
وفي فمهم غناء
لن أعدد لونه،
فالطير منه
وغطرسات الموج،
إيقاع المشيئة
خمرة الشرر المعبأ بالأبد..
هل في احتفال السرّ،
يندفع الزبد؟
يشهيني..
كان اقتران القمح بي
كان التّحاب،
ولجّتي..
وطن انبلاج
في الجنون وفي الغياب

(*) شاعر سوري.

سأطيلُ ترتيلَ الخيالِ،
كمن تمسك،
من رعوس حريقهِ بالحلمِ
واستلقى..
على عرش البياض..
فخرافتي امرأةٌ مخلّقة..
يحاولها الظلام،
فتختلي.. بشقائق النعمان
هي منذ أن،
سجد النديم لها
تبلّ تروتي حبًا
وتزرع في هدوئي..
خطوة الريحان
كم: بعد عاصفةٍ،
ونفيٍ وانتظارٍ
أرعفتْ ناري
وزاولت الحياضْ
هي ذلك الدم الذي
يلتف بالشجر الكثيفْ
المجد لي...
وأنا أشكّل من قطيفتها
ملائكة لملحمة الدّخانْ..

(٢) نص الجمر

ما قلتُ عن شجرٍ،
يباشره النفيرُ...
وندًى.. ترامى في الذهولِ،
وعادَ ثانيةً ليغتاب العبير
ما قلتُ عن ماءٍ،
يبعثر عزلة الأوطان
في نبضِ الخيول...
هو زرقتي..
ودماء نص الجمرِ،
للورد الضلول...
فانشر طيورك يا الذي...
واقرأ..
ومن كلِ الجهاتِ
قطوف من..
دعت النخيل إلي،
مفازاتِ الصهيل

* * *

نارٌ أنا
والريح.. أنثى راهجةٌ..
طيف الجنون يميد بي
والغيم من لغتي دنا...
الغيم.. حين دمي احتواه
وشقّ عنه حجابه
الغيم.. صار بنفسجةً..

* * *

من أي مملكة أتى..
هذا الذي
فرط البنفسجة الجميلة واستوى..
هو غامضٌ،
كالخمر فوق الوقت
أو فوق الفصولِ...
جسدي يخافقه
ويبتكر الحقولَ..
هو جامحٌ...
مثل انفلات البحرِ
في حمّى النشيد

وطني له..
من شعلة الناي البعيدة.. للوريد..
هو بعدما..
أرسى خرافته
ونام على يدي
سلمته روحي..
وليلكها الوحيد..

(٣) ملك البهاء

ملك الرهافة والندى..
وأمير مفردة البهاء..
متفرد.. بهيامه
ومدجج..
بمذاق امرأة
يظاهرها الشتاء..
كم في انتظار جراحه
«كره الكماة نزاله»
فهو الشمول،
ووعد ماء الكشف
لا عصف،
يطاول حلمه
وإذا رمى..
لغة الظلام بظله
فاضت حريقاء القصيدة بالغناء..

* * *

هو سيدي..
ضرب البلاد بوردة...
وبكى...
هل كان متكئاً..
على وطن..
أم كان متكئا
على منفى...؟
مازال إيقاع..
لتخرج من قصيدته
مازال قنديل..
ليشرب ماء هجرته
ويبزغ في الفناء..
هو سيدي..
والآن اشهد أنه
نادى على أوجاعه
ليلمّها...
من كل عنقود..
وسوسنة... وليلْ..
هو سيدي..
سيسلم القمر الكبير متاعه
ويخضّب الأرض الصغيرة.. بالوداع..
يا المرأة الأولى..
أعيدي النرجسات إلى يديه
فلم يزل..
كالسنديان،
إذا اصطفاه الموتُ..
أقبل نحوه،
بحفاوة الورد الذي
يختار قبراً باسقاً بعد الزفاف
يا المرأة الأولى...
أعدّي كل يوم
للقصيدة قهوتي...
فخلاخلي بذرت
مخيلة الشفيف

شَفَا

جمال الغيطاني*

لم يستطع استيعاب مكوناتها المكتوبة بحروف دقيقة بيضاء. كلمات، مصطلحات مبهمة. سطور متقاربة. كسور. أما السائل فيقع لونه بين بني غامق وأحمر صريح به مس من لون السماء في يوم صيفي صحو خلو من أي غمام.

أين؟

متى؟

متى طالع هذه المساحة من اللانهائية؟

لا يمكنه التحديد الآن. تتقارب اللحظات المندثرة، تتدغم، تتلاشى حوافها. تنصهر بعضها في بعض، فلا يلوح إلا معان وإشارات مصاحبة لشظايا وقت تقد عليه بصعوبة.

يمسك العلبة الأسطوانية الزرقاء، لم يعرف مثل تلك الرائحة في أي نوع من الصابون الجامد أو السائل. تمثل في أفق وعيه الآن صابونة ملساء ملفوفة في ورق ناعم، تحكمه وتلصقه قطعة مشرشرة الحواف، خضراء، كتابة فضية.

«نابلسي شاهين»

صابون معجون بزيت الزيتون، تظل العلامة بقوة الآن، ناصعة، تلغي ما عداها، معلقة، دالة على حقبة ومرشدة إلى فترة لم يعد باقيا منها إلا صدى.

يحكم إغلاق الباب، الحمام مستطيل، بمفرده تماما، العاشرة والثلث، لا يعرف أين سيكون في مثل هذه اللحظة من الليلة القادمة: إما في غرفة العناية المركزة بعد انتهاء العملية، أو ملفوفا في قماش متين محفوظا بمادة ما في انتظار التصرف بما تقضي به الأحوال، لم يهمل تلك النقطة، كتب ما يجب أن يتبع لزوجته المنتظرة الآن خروجه.

الآن .. العاشرة وثلاثة وعشرون

غداً صباحا في الحادية عشرة يجب أن يسلم نفسه إلى قسم التجهيز. لكن الإعداد الفعلي يبدأ الآن، تهيئة جسده للشق، للنصال المعقمة الآن في حيز ما في المبنى القريب.

عاد تماما في مواجهة المرآة، يبسط كفه فوق صدره، إذا قدر له الرؤية مرة أخرى فلن يشهد الوضع هكذا، أثناء جلوسه في البهو منذ وصوله بعد مغيب كل يوم، وإصغائه إلى من سبقوه وعادوا لقضاء فترة النقاهة قبل سفرهم النهائي، كان يتطلع خلسة إلى الجرح الملتئم الصاعد من أسفل إلى ما قبل الحنجرة، عند التقاء الترقوتين. يسترجعون ما جرى، يحكي

(*) قاص وروائي مصري..

كل منهم ما مرّ به.. يستعيد الحوارات والملاحظات، تتخلل كلماتهم طلات فرح وبهجة سارية، لم يقصر كل منهم في طمأنته وإبداء النصح والإفضاء بخلاصة الوضع.

هل سيجلس مثلهم ويقص ما جرى؟

إنه هادئ تماما، كأنّه يرقب نفسه من مسافة لا يقدر على تعيينها، يتجرد من الساعة، يسندها فوق الرف الزجاجي، شعر صدره سيحلق صباحا، لن يقترب منه، لابد أن لهم طريقة خاصة، لكنه سيزيل شعر العانة رغم بعده عن موضع عمل الجراح.

موضع عمل ؟!!

يبتسم متأسيا. فتح صدره والوصول إلى قلبه المتواري في موضعه الدفين بالنسبة للآخرين مهمة، عمل، شغل. على مهل يبدأ.. لم يكن كثيفا، آخر مرة حلقه منذ ثلاثة أسابيع، يتحسس نعومة الجلد، خلو ما يحيط الخصيتين، لا يعرف أي فخذ سيأخذون منه الوريد البديل لوصله بالقلب.

إنه راض عن ملامسة جلده ونعومة أسفل البطن، يتابع انجراف الشعر تجاه فتحة البالوعة المستديرة، نهاية الحوض المستطيل. يتساءل: لماذا يشمئز المرء من نفاياه؟! ألم تكن جزءاً منه؟! لماذا يصر على تهيئة جلده، وإزالة شعره مع أنهم لم يطلبوا ذلك منه، ولم يتضمن الدفتر الخاص بالإرشادات أي إشارة؟ بعد أن يفرغ سيقص أظافره أيضا بعناية، مبادرة منه، مبادرة! يبتسم متأسيا، يبدأ تدفق رذاذ المياه المنهمر، يتحول إلى خيوط تتجاوز فوقه تبلله تماما، يتراجع إلى الخلف خطوة، يتغير إيقاع الماء. لم يعد جسده يعترض الانهمار، المتدفق، يفتح العلبة بإدارة الغطاء، يتلقى مقدارا من السائل فوق راحته، يبدأ برقبته، من أمام ومن خلف، ثم صدره. بمجرد ملامسة الجلد يتحول اللون الغامق إلى برتقالي فاتح، أو غامق قليلا، لا يمكنه التحديد بدقة، للضوء اعتبار.

يبسط راحته على صدره، حركة يده دائرية، صاعدة، هابطة، ينتقل إلى ذراعيه، ما تحت الإبطين، بطنه، لمسات خفيفة عند العانة المحلوقة، ما بين الفخذين، الركبتين، الساقين، ينحني متخللاً ما بين أصابع القدمين.

إذ ينحني مغمورا بالماء الدافئ تتغمغم المرئيات، تتداخل الأبخرة واللحظات العالقة. أمه أصباح الجمع إذ تصب الماء وتدعك ظهره باللوف المغمور في الصابون، يستسلم تماما، مع تقدم العمر لم يتوقف حتى الثالثة أو الرابعة عشرة عن استدعائها لتطول بيديها ما لا يمكنه الوصول إليه.

«ادعكي لي ظهري..»

لم يطلب ذلك من زوجته قط، أو أي إنسان آخر، بل إن لحظات الحمام من أشد أويقات وحدته. بحكم إغلاق الباب، أبخرة، حوائط ضبابية يصعب التعلق بها، قاعة مستطيلة تنز قدماً ورطوبة، المواسير ممتدة تحت السقف مباشرة تتخللها الفتحات تصب الماء صبا على الأجساد العارية، المرة الوحيدة المتاحة للاستحمام بالماء الساخن كل أسبوع في المعتقل الثاني، ينتفي الخجل من العري، كأنه يرى

جسده الآن من خارج، يحيط به من أعلى، من فوق، من سائر الجهات، تماما كما تقد عليه شظايا أوقاته المتناثرة كأنها نمت إلى شخص آخر. يرفع ذراعه اليمنى، يدعك الثنايا، يبدل الوضع، بقدر ما يدعك جيدا بقدر تسرب السائل عبر المسام، ينفذ إليه كرائحة أيضا، مرة أخرى يصعب عليه تحديد مرجعية معينة.

لا يتذكر أين ومتى قرأ نصوصا عن الاستحمام، وأفضلية البدء بالرأس لأنها أشرف. يبتسم. ولماذا لا يبدأ بالسفلي؟، هل يقوم الفوقي بدون التحتي؟ ماذا يعني ذلك؟ لماذا يبتسم؟ ربما لتوارد ما لم يخطر بباله خلال تلك اللحظات، ما يمر به الآن مغاير لكل ما عرفه، لكنه يتوقف عند لون السائل، ويحار، يتابع البخار المتصاعد، المتكاثف على المرآة.

تقترب أصابعه بحذر من وجهه، التحذير واضح، مرة أخرى يعود إلى الرقبة، تتحرك أصابعه بسرعة، يكاد يرصد الآن تسرب السائل، يترك نفاذه إلى داخله، يدفع به إلى شفا ■

قصة قصيرة

أيام الدكارنة

أحمد الشيخ*

سوف أروي لكم شيئاً من سيرة عمدتنا القديم يوسف وعلاقته بالناس الشراودة والناس الدكارنة. الناس الشراودة كما تعرفون غير الناس الدكارنة، الشراودة أصلهم من نسل عبيد مجاليب وليست لهم في ناحيتنا جذور ضاربة في بطن الأرض شأن أولاد الأصول، وفيهم رغم زيادة مالهم والأرض المملوكة لهم صفات العبيد القدامى مخلوطة بعادات الأسياد المحدثين. داخل نفوسهم وساوس من كل الناس، وفي معاملاتهم بقايا خسة تتخفى بأغلفة مكشوفة من المراءاة في ساعة الملح الشحيح، ولأنهم كانوا في الأصل سماسرة صغارا أو وسطاء يختار الواحد منهم أن يخطف ويجري بدلا من أن يبادل. وصحيح أن كل ما يتبادله ويشيعه الناس عنهم ليس قاعدة مؤكدة عن كل الصنف، لكن متى أخطأ الناس في أحكامهم بشكل إجمالي عن صفات الناس؟!

قال واحد من وجهاء الناحية إنهم أولاد خادمات غسّالات ومرضعات أو خبازات في السرايات الكبيرة ملك الأسياد الكبار في الزمن القديم. ويضيف أن تبدل أحوالهم يرجع لأيام المماليك الذين استخدموهم على ناس البر جواسيس وأعواناً، دسوهم في «العب» الجواني وطاولوهم بالسلاح فزرعوا الرعب في القلوب، وما ترددوا في القتل أو قطع الطريق على البسطاء والمساكين، جلبوا السم من البلاد البعيدة ودسوه للأعداء ممن حاولوا أن يعرفوا شيئاً عن أصولهم أو أسرارهم.

لكن زواج يوسف من أصيلة، بنت الشراودة فتح أبواب الكفر ودروبه لدخول الشراودة، وقال الناس للناس إن الملعوب انكشف، وإن يوسف الذي حسب أنه ركبهم ليصل إلى عمادة الكفر كان واهماً لأنهم ركبوه وداسوا بنعالهم دروب كفرنا الغلبان ناسه والمعزول وسط زراعات جنب زراعات، وزراعات في قلب دلتا نهر قديم، قديم أو شكت الدنيا أن تنساه.

لو كان زواج مصلحة لاغتفره الناس لأنه يخص الطرفين دون أن ينالهم منه خير أو شر، لكن الأمر تجاوز يوسف وأهل يوسف من الناس الشلبي لبقية ناس الكفر. كان الشراودة لايكفون عن ترويج الأكاذيب حول علاقات الدم التي تربطهم بكافة الكافة من ناس الكفر، يقولون للواحد المعروف أصله وفصله وسلساله لسابع جد:

- إحنا قرايب بس انت ما تأخدش بالك.

والناس في كفرنا تخجل من التكذيب المتواصل للكذب المكرور، كأنهم بحسب دعاويهم كانوا أصحاب زمام الكفر وأصل ناسه بالغصب وبقوة السلاح.

(*) قاص مصري.

لكن المسائل زادت عن حدها المحسوب حتى ولو بإضافة بعض التجاوزات. لم يعد الموضوع مجرد بنت اسمها.. أصيلة. تزوجها نفر اسمه يوسف، ولاصار حكاية مواسم ومناسبات وأصول يؤديها أهل البنت لمن سترها وداري لحمها وأخذ من أهلها أربعة وعشرين ضلعا كما كان يحلو لهم أن يتشدقوا متباهين، لكن إذا كان من يتكلم في كفرنا مجنوناً فلابد أن يكون للمستمع إليه عقل يزن به الكلام.

سوف أعبر تلك المرحلةالمكشوفة والتي بدا للبعض فيها أن الشراودة ركبوا يوسف وركبوا دروب الكفر أيضا، بينما أكد البعض أن يوسف هو الذي ركبهم وتدلت من على ظهورهم ساقاه، وأنا من ناحيتي ملت لهذا الرأي وتأكد بعد نظري في الموضوع. ماذا كان يوسف يملك ليعطيه مقابل حمايته وكثرة زيارته ودعمه بكل شيء؟.. كل شيء حتى يأتي اليوم غير المحسوب حسابه ويتمكن الشراودة من تنصيبه عمدة لكفرنا الموعود بكل الوعود؟

بحساباتي أنا أن يوسف والشراودة وجهان لعملة واحدة، يوسف ابن غسالة وعجانة وطباخة وخبازة وكان من الممكن أن تكون مرضعة لأي عبد من عبيد قلاوون لكن لم يسعدها الحظ، ثم إن يوسف ابن رجل تطع تعلم على كبر سنه «الزيانة» في رءوس يتامى الكفر بالمعنى الحرفي للكلام، فبماذا كان يمكن أن يحلم؟! وإذا كان الشراودة كما اتفقنا غرباء عن الناحية أو على الأقل زرع على سطح الأرض معدوم الجذور وفي أحسن الأحوال هزيلها،فإن يوسف نفسه والناس الشلبي كلهم بشهادة كل من رأى وشهد من نسل مجاليب لايعرف أي واحد منهم أي واحد جده الخامس في أحسن الحالات.

لو اتفقنا على البدايات فلن تختلف كثيرا في النهايات.

يوسف ركب «أصيلة» والناس الشراودة، امتلك ما لم يكن هو وكل ناسه يحلم مجرد حلم بامتلاكه بقوة سلاحهم وسوء سمعتهم في الكفر والناحية، وانتهى شوط من مشواره أو مشوارهم بإزاحة الناس العوف من السكة وتنصيب يوسف عمدة على كفرنا.

كنت أسترجع صورة خليفة لواحدة من الطرق الصوفية وقد أركبوه حصانا وساندوه وسندوه من كل الجهات والرجل يتهزهز وكأنه نصف ميت نصف حي أو مسطول إلى حد العجز عن الإدراك لكنه مدعوم ومسنود ومقصود أن يكمل المشوار.. مشوار الزفة في مولد البدوي.

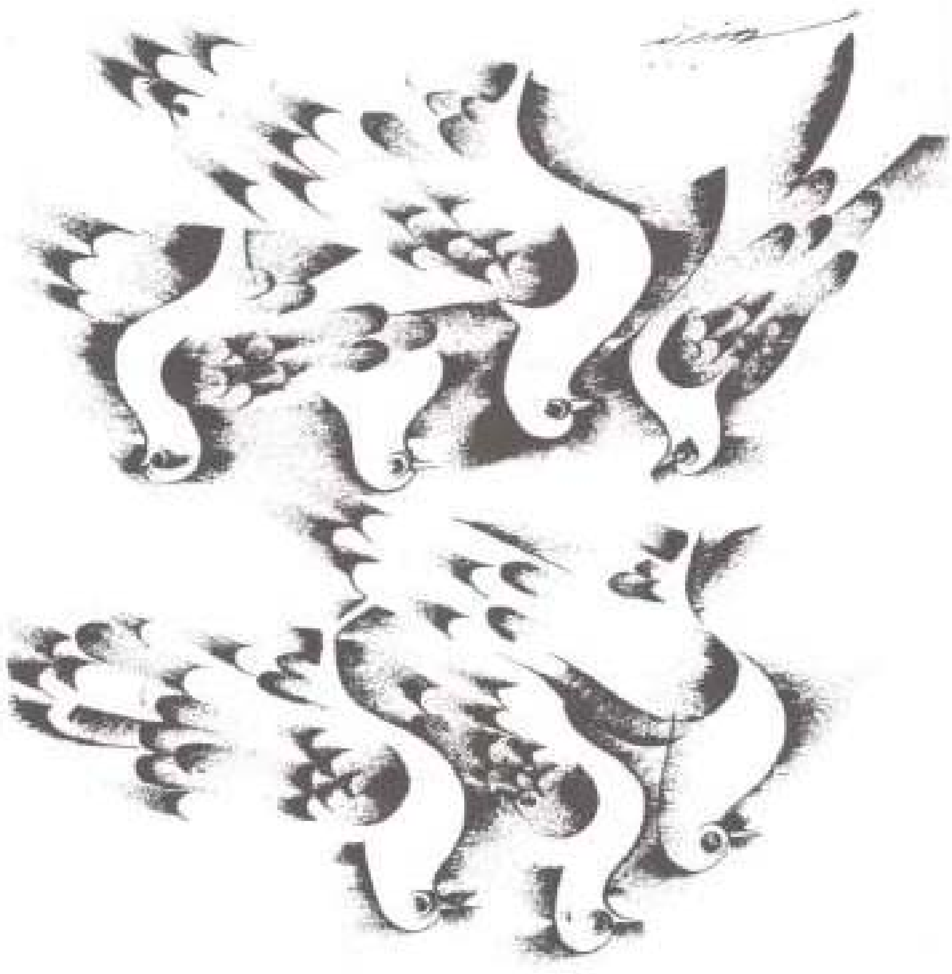
على هذا النحو كنت أرى يوسف بعيون الناس، لكنني بيني وبينه وبيني وبين نفسي كنت أراه على نحو مغاير، بيني وبينه رجل غلبان لو أنني استعرت تعبير أبي الذي كان يطلقه على كل الناس، الخصوم والسفلة والقتلة والأوغاد قبل الضحايا والأبرياء والمغدورين، كانت حسابات أبي توشك أن يتساوى فيها الظالمون والمظلومون، القاتلون والقتلة، الحاكمون والمحكومون. ولابد أن هذه الحسبة كانت ترضي يوسف وترضيني في بعض الحالات، كان يبدو لي في بعض الحالات وأنا مسطول مع يوسف أن المسألة معجنة اختلط

فيها طمي النيل بالوساخة من كل شكل ولون، وما دام البلي آدم نزل من بطن أمه وعاش فهو غلبان كما قال أبي وكرّر لأن التكرار يعلم الشطار.

وبيني وبين نفسي كنت أراه مثل فرد حمام مطلوق من «غيّة»، فرد حمام مجهول حتى بالنسبة لصاحب «الغيّة»، لكنه انطلق منها وحلّق في الفراغ واستطاع أن يتقدم السرب كله، فرد حمام غير محسوب حسابه ولايعرف صاحبه سعره على وجه التحديد أو التقريب لكنه عمل المفاجأة وقاد سرب الحمام الذي زاد عدده بانضمام بضع حمامات تائهة في الفراغ ثم باستجلاب سرب آخر حيران كان يحوم في السماء، وبصيده حطّ على جدران «الغيّة» ليشهد أتباعه وهم يسكنونها، وفي مثل هذه الحالات يفرح صاحب «الغية» بفرد الحمام سواء كان محترفاً أو هاوياً لا يعرف قيمة الفرد الكسبان، وقد ينشغل به فترة ثم ينساه، لكن فرد الحمام في كل الحالات سوف يبقى وينتظر لحظة الانطلاق الجديد وانفتاح سقف «الغية» على الفراغ، وربما مرة أخرى أو عدة مرات يلفت إليه الأنظار قبل أن يختفي في الفراغ ويتحول الأمر بالنسبة له إلى مجرد طيران بلا هدف، مجرد طيران في الفراغ سواء كان متبوعاً بأسراب الحمام أو تابعاً لفرد حمام «قوّاد» يصعد به في اتجاه الشمال أو ينزل به إلى الجنوب، وربما يطير وحده في اتجاه الريح، إن كانت لناحية الشرق اتجه شرقاً وإن كانت لناحية الغرب طاوعها وتغرّب، وربما يتعلم وهو في الفراغ قوانين البشر الأنصاف الذين يميلون بحسب الأحوال في العواصف أو مع النسيم الساري بنعومة ليضمنوا المكسب على طول الخط ولا يتعرض الواحد منهم لأي خسارة.

ولابد أن صاحبنا فرد الحمام الشارد لم يكن مشغولا بصاحبه أو صاحب «الغية». وهل يملك فرد حمام شارد طيّار في فراغ.. المقدرة على معرفة «الغيّة» التي انطلق منها؟ والتى كان من الممكن أن تتحوّل بالغريزة إلى محطة وصول حتمي لو أنه فيها نشأ؟! هو مجرد فرد حمام قادر على النسيان وهجر المكان إذا طاب له المقام في حيز جديد يتوافر فيه الحب وقطرات المياه ناسياً تلك المساحة التي تتشابه معها كل المساحات من سطوح البيوت التي ابتنى كل ما لك فيها على سطحه للحمام «غية».

متى كانت بداية الهجر والنسيان «لأصيلة»؟، تلك التي سوّدت أيامه زمناً وتحامل واحتمل، كان يشكو من غلظة في طباعها وشراسة في عينيها وقسوة في عباراتها، لاليونة ولا طراوة ولا نعومة للبدن ولا حتى على طرف اللسان. كان يسمي مشاجراتها ومشاحناتها في أول الأمر دلع عرائس، لكنه كان يحتمل. لكنها بدأت تتطاول عليه، تسبه وتلعنه وتهين ناسه ويحتمل، كانت في رأسه حسب ما قال فكرة مؤداها أنه ما دام قد نزل البركة العطنة فلابد أن يخرج وقد انعاص بفائدة، مكسب، أي مكسب. ولا بد أنها كانت تراه عرياناً وتفهمه فتزيد من جرعات النكد ويبتسم، ولابد أن شحنة الشراسة والغلظة «وزفارة» اللسان تناقصت بقصد منها ربما لتريح نفسها أو لعلها كانت قد اطمأنت إلى أنه قادر على احتمالها أكثر من قدرتها على



مكنته وإثارة غضبه وتزويد الهموم على قلبه، لكنه تجاسر وطلقها أول طلقة وكأن جرحه بعد العزل أثناء الحذر.

كانت أيامه تمضي متثاقلة وتوشك أن تصيب حركة أيامي بالعطب، كان الحال باقيا على ما هو عليه، «الصول» عرفان لابد مثل نمر شرس أو ثعلب مكار في النقطة الثابتة، لكن بعض الأشقياء من الناس الشراودة ظلوا يتراقدون ويتباطئون عند مدخل الكفر أو في بعض دروبه، كأنهم خيالات هدفها التخويف أو بث الرعب في قلب يوسف، ورجال الحكومة يتسكعون في بيوت الناس، يطلبون أكواب الشاي بأنفسهم وأحيانا يتجاسر الواحد منهم ويطلب لنفسه لقمة يسد بها جوعه لأنه جاع، لكن الحقيقة أن ناس كفرنا عملوا ما كان يليق بهم وأدوا واجب الضيافة وأكثر للعساكر والصول والمخبرين رغم أنها كانت ضيافة إجبارية، لكن الناس قال بعضها لبعض إن وجود رجال الحكومة في الكفر يفرض الأمن ويحمي الأرواح، صحيح أن بعض الجرائم كانت ترتكب في وجودهم لكنها بالقطع كانت أقل من أيام عمادة يوسف والقتل المتبادل بشكل علني وفي وضح النهار.

المهم أن رجال الحكومة حصلوا على مقابل وجودهم من بيوت الناس وخير بيوت الناس، بل إنهم كانوا يتمادون في الأخذ أحيانا وهم راجعون لبيوتهم وأهاليهم في إجازات قصيرة رتبوها مع «الصول» عرفان بشكل دوري، كل رجلين أو ثلاثة في يوم، وكل واحد منهم يحمل سلة مملوءة بالزبد والجبن والفطائر والأرز المدسوس والطيور المذبوحة والمحمّرة على سطح الطاجن أو البرام، عسل نحل وكيزان أذرة مشوية وفريك قمح وبلح حياني وبصل وثوم، وكل واحد منهم وما يطلبه باللسان أو بتصور الناس أنه سوف يرضيه.

لكن اسم «الدكارنة» كان يتردّد على لسان يوسف والناس الشلبي بكثرة، يمتدحونهم ويصورونهم على هيئة فرسان قادرة على إنصاف المظلوم الذي هو يوسف من خلال علاقاتهم بالحكام الكبار وأعضاء البرلمان ومعرفتهم الأكثر قرباً بلواءات الداخلية ووزيرها الذي يعرف كل خطايا الشراودة. تحول اسم الدكارنة إلى فزّاعة لها صوت لكنها لا تصيب، والإشاعات تتوالد وتتكاثر وكأنها بطون أرانب ساكنة في جحر مفتوح من عدة جهات. قالوا إن الشراودة شغّالون في الأصل عند الدكارنة ولحسابهم، وقالوا أيضا لأن الدكارنة صنف طاهر أصيل ونبيل ومستحيل يتعاون مع قطاع طرق. وقال ناس إن الدكارنة أولاد ناس لكن على حساب ناس ولا يستبعد أن يكون تدخلهم لصالح يوسف إذا حصل بمقابل حدّدوه لكن يوسف عاجز عن سداده، وقالوا إنهم ما طلبوا مالا ولا هدايا لأنهم ناس مستورة وشبعانة وكل ما جعلهم يتراجعون عن إعادة يوسف لعمادة الكفر هو أنهم اكتشفوا أنه يلعب على الحبلين، حبلهم وحبل الشراودة أيضا الذي يبعث مراسيله إليهم ويعدهم بإعادة أصيلة لداره إذا نجحوا في إعادته كما سبق ونجحوا في تعيينه. وقالو أيضا إن الباشا المأمور حلف بشرفه أن يوسف لن يرجع حتى إذا شاف حلمة أذنه اليمنى في

الصحو أو في المنام وأنه لو رجع بأمر ملكي فسوف يقدم استقالته من الداخلية، وقالوا إن أمر رجوعه انكتب فعلاً وباق على توقيع مدير المديرية أو إنه رفع عليه وناقص ختم جلالة الملك وتمنه ليس باليسير. وكلام كثير قالوه ورددوه وكأن يوسف إذا رجع فسوف يطلّع الإنجليز من بر مصر.

حكايات أغلبها أكاذيب يؤلفها حشاش محترف مقابل تعميرة من صنف مضمون. من كثرة ترديد الإشاعات وصل الأمر بالناس إلى حد الضحك عندما يقابل الواحد منهم صاحبه أو قريبه في آخر أخبار يوسف، صار الأمر مسخرة وكان من الممكن أن يخترع أي واحد في أي وقت أي كلام عن يوسف فيضحك الناس، حتى حسنين المدندش الذي كان يطيب له أن يسرح بالطبلة ومن خلفه عشرات العيال يغني لهم ويرددون وراءه:

- يا بو زعيزع قوم صلّي.. خللي مراتك تقلّي

هل تحول يوسف إلى مسخة بدلاً من أن يتحول إلى بطل له سيرة واسم مثل عنترة وأبي زيد الهلالي سلامة أو أدهم الشرقاوي أو حتى حسن المغنواتي عاشق نعيمة؟ وهل كان من الممكن أن تصنع منه الأخبار الكاذبة المتتابعة شخصاً له قيمة ودور في زمن انكمش فيه الرجال الكبار على ذواتهم لأن العصر لم يكن يخصهم أو يشغلهم؟! وقد ارتفع نجم يوسف ابن حلاق الحمير بمعاونة ناس من العب الجوّاني وانعزل أيضا كما يؤكد الكل بواسطتهم تصفية لحساب أصيلة..

لكن ناس كفرنا لا يتركون الأشياء تمر عليهم مرور الكرام دون أن يفسّروها ويقلّبوها في عقولهم وعلى ألسنتهم كما يقلّبون أثواب القماش ويتحسسونها على مهل قبل الشراء أو حتى في حالة الفرجة المجاني دون نية الشراء. قال الناس للناس: نفرض أن يوسف ليست له علاقة بالناس الدكارنة.. نفرض.. فهل كان من الممكن أن يظن أنه احتمى بهم وأخذ منهم وعوداً ليعيش في ظل اسمهم دون رضاهم؟ ومن يكون يوسف والناس الدكارنة مشهود لهم بشهادة كل الناس في الناحية وخارج الناحية بأن جذورهم ضاربة في الأرض من قديم الزمان شأنهم شأن الناس العرف، وإن زادوا عنهم بأنهم أصحاب نفوذ ومعال ورتب رسمية وأبعاديات وكراس دائمة في كل برلمان،ناس أصحاب سرايات فيها خدم وحراس بسلاح له تراخيص، ناس من ذلك النوع الذي نسمع عنه أكثر مما نراه، فمن في كفرنا كله شاف الباشا صفوت الدكروني الكبير؟ ومن منا دخل سراية ابنه حشمت بك الدكروني؟ صحيح أن بعضنا شاف الباشا إسماعيل وأولاده إبراهيم وغالي وصفوت وسمير، لكنها كانت أيام انتخابات، وأيام الانتخابات كفيلة بإنزال الشمس والقمر من مداريهما ليكسبوا الأصوات، لا كانت لهم أملاك في كفرنا، ولا كان من بلدنا خولي أو حارس يشتغل في سراية من سراياتهم. وطبعا لم نسمع عن بنت بارت من بنات الدكارنة حتى يظن البعض أن في الأمر زواج مصلحة بين البنت ويوسف الموعود بقحف النخل الممسوح صدره والذي خلص منه في ساعة جسارة نادراً ما تواتيه.

قال بعض الناس وهم يتضاحكون إن المسألة فيها سحر أو عمل مكتوب. وقال البعض الآخر إن المسألة وراءها سرّ وسوف يكتشفونه وإن طال المدى.

كانت أول مرة أعرف أو أسمع أن ليوسف علاقة بالذكارنة هو ذلك المساء الذي زارني فيه وجعل يتحدث ساخطاً على أصيلة وأهلها وهو ما كنت قد اعتدته منه في السابق لأن اسم أصيلة على لسان يوسف إما مدعاة للسخط إلى أبعد حد أو سيرة للانبساط الزائد عن كل حد، ولا وسط عنده إذا انفتحت سيرتها. كانت أصيلة في ذلك الوقت مازالت غضبانة غضبتها الأخيرة قبل الطلاق، وكان هو يقسم بأغلظ الأيمان على عادته أنه لن يذهب إليها أبدا ليصالحها حتى لو انهدت الدنيا:

- أبدا.. مش ح أصالحها ولا ح أعبرهم في الجزمة القديمة، يعملوا بقى الذي يقدرون عليه، بس المره دى مش ح يقدروا، وبكره تشوف.. أصل الذكارنة مش شويه في الناحية، دول لو حدّ منهم جه ناحيتي ح يقطعوهم حتت ويرموهم للكلاب اللي بتحرس السرايات.

كدت أسأله عن علاقته بالذكارنة وكيف يمكن أن يتعرضوا للشراودة أهل أصيلة من أجله، وهو الذي لم يدخل معهم في علاقة من أي نوع حسب معرفتي، لكنني انكسفت من السؤال الذي كان من الممكن أن يشعره بالحرج أو يوقف اندفاعه الزائد في التشكي من أصيلة وناس أصيلة الذين اكتشف خستهم ووضاعة أغراضهم، وهو الذي شالها على كفوف الراحة كل هذه السنوات فاكتشف أنه شال حيّة بنت ثعبان شراقي قرصته والقبر:

- دي بنت ستين في سبعين.. أنا ما عدتش ح أقدر عليها، دي عايزه تور مطلوق يا صاحبي، دي مابتشبعش ولا بيبان عليها ويتاخد ولا تديش.. هي دي عمرها كان عندها حاجة تديها؟ دي قحف نخل مخوّخ وريحة بقها قبر.. يندعقوا العيال.

بعدها يستعيد سيرة الناس الذكارنة وكأن النار التي كانت تتأجج في داخله قد انطفأت أو هدأت لسعاتها إلى حين، يتباهى بأصلهم العريق وكأنه كان مسئولا عن كشف شعاع نازل من قرص الشمس على مرمى البصر. وهل كان الذكارنة في حاجة إلى شهادته؟! كانت أزمته ظاهرة ولا تحتاج لتفسير. الذي كان يحتاج لتفسير هو اكتشافه للناس الذكارنة الذي جاء متأخراً أكثر مما ينبغي، والذي كان يحتاج لتفسير أكثر هو انقلابه على الشراودة، من الذوبان عشقا بحسب ادعاءاته في بعض الأحيان - لأصيلة وأهل أصيلة - إلى الصخب والغل ورمي كل المسئوليات عليهم في كل ما أصابه ناسياً أنه هو الذي فتح لهم بابه ودخل من أبوابهم باختياره وإرادته وفي السر وكأنه دخل الجنة وخاف على نفسه من الحسد. لابد أنه نسي مسئولياته عن أمن الكفر، فلما وقع المحظور حسب نفسه من المدللين عند الحكومة، قاعد على حجرها الواسع ومحاط بصدرها الحنون، لعله كان يثق في قدرة أهل أصيلة على إعادته، فلما خاب فيهم أمله بحث لنفسه عن أسياد غيرهم حتى ولو لم تكن بينه وبينهم صلة أو شبه مصلحة:

ـ طيب.. إيه اللي قوّم كلابها على ديابها اليومين دول بالذات؟ اسمعني لمّا بقيت أنا عمدة؟ دانا ملحقتش أفرح يا راجل، وأراهن أن ما كان الشراودة هما اللي نفخوا في النار المطفية من سنين وشعللوها تاني، اللي كنت فاكرهم ح يردموا ورايا لقيتهم هما اللي بيحفرولي.

وكان في تلك الأيام يشبه مغزال «الخبيزة» يلف حول نفسه وحول الناس مرّات في اتجاه اليمين ومرّات في اتجاه اليسار. كان قد تحوّل إلى نحلة زنانة لا تفرز عسلاً لكنها جاهزة للقرص في مقتل، ولا بد أن كل واحد من خوفه على روحه كان يجاريه في الكلام ويطاوعه في الرأي حتى لا يكتسب عداوته وهو في تلك الحال التي انعدم فيها توازنه وأوشك أن يفقد عقله.

ولعله عندما طلّق أصيلة طلاقا إداريا في غيابها وغياب ناسها كان قد جهّز نفسه للدخول في صراع معهم محمياً بوعد حصل عليه من الناس الشكارنة، أو أنه كان بالفعل في حالة انعدام وزن أو انعدام توازن، لكنه فعلها دون أن يعرف أي واحد في كفرنا أسباب هذه الجرأة المفاجئة التي جعلته يطلقها غيابيا على هذا النحو الذي يسميه الناس في كفرنا طلاق القادرين. فهل كان يوسف والناس الشلبي يقدرون بالفعل على مواجهة الشراودة، أم أنه استند إلى حماية حقيقية له ولناسه من شرور أعدائه الجدد الذين كانوا بالأمس أول الأعوان؟

يوسف نفسه كان يقر ويعترف بفضل الشراودة عليه، لكنه في ذات الوقت كان يكشف أسرارهم المخفية. لعله ظن أن وجود الصول عرفان وعساكره ومخبريه ومرشديه في الكفر سوف يكون وسيلة لنقل أخبارهم للحكومة، والحكومة تقدر عليهم وعلى أكبر منهم. لعله كان يحاول أن يظهر نفسه في صورة الضحية فترضى عنه الحكومة وتعيده وتحميه. كلها احتمالات قابلة للتصديق والتكذيب. الشكارنة في ناحية والحكومة في ناحية وكلام الناس الذي لا يمنعه مانع، والناس الشلبي تترابط وتتوحد ويدافع الواحد منهم عن الآخر ظالماً أو مظلوماً، لعلها كلها كانت دروع حمايته، لكنه كان يتجاوز حدوده في بعض الحالات، يسعى في كلامه لكشف أسرارهم فيكشف نفسه في ذات الوقت:

ـ كنت عارف أنهم بيغشوا الصنف ويخلطوه وساكت عليهم، وكنت عارف أنهم بيعملوا عمايل ما يصحش تتقال بقى وكاتم في نفسي، أقول أخوال عيالك برضه وربك حليم ستار.

أتذكر كل التعبيرات الفسدانة التي كان ينقلها لي وتتسبب في عكننتي وعكننته، وأقول إنه ساهم في إفساد تفكيري في بعض الحالات وإنه توهني في متاهات وخيالات كذابة في بعضها الآخر، وأقول إن أحسن شيء عملته الحكومة هو عزله، لأنه ما دام يتواطأ ضد ناسه ويسكت عن كل هذه الأخطاء فإنه لا كان يصلح عمدة ولا شيخ بلد ولا حتى خفير. ومن يدرينا إن كان يوسف عرف أو لم يعرف بالمصائب التي حلت بالناس وقيدتها الحكومة ضد مجهول؟ وسألت نفسي كم مرة غشّني يوسف وجعلني أدفع ثمن الصداع الناتج عن الأصناف

«المضروبة» بدل الزهزهة المطلوبة وحالة الانبساط؟! ولأنه ليس بعد الكفر ذنب، فقد انكشف أمره وأمرهم للناس وللحكومة، ولأنه في هذا الزمان مثل كل الأزمنة لا يفل الحديد إلا الحديد، فلابد أن نهاية يوسف سوف تأتي على يد الحكومة، تحبسه أو تصادر دواره أو تنتصر عليه أعداءه، لكنها كانت مجرد أمنيات رجل مغشوش على امتداد سنوات العمر، مغشوش في مزاجه ومغشوش في الحكم والأمثال التي حفظها وصدقها واكتشف أن نصفها على الأقل مدسوس، لابد أن يواسف كثارا مثل يوسف الذي عرفته اندسوا وسط الناس على امتداد الزمان البعيد البعيد، اندسوا وضربوا الحكم والأمثال «المضروبة» فجرت على ألسنة الناس شأنها شأن كل شيء فسدان ورائج ببركة غفلة الأفهام.

طيب، نفكر في ادعاءات يوسف أن الذكارنة وعدوه بالحماية. نفرض مجرد فرض أن هذا الكلام لم يحدث وأنهم لا قابلوه ولا فاتحوه ولا وعدوه ولا كان يهمهم في يوم أمره، أليس من الممكن أن تخوف هذه الإشاعة قلوب أعدائه؟ ومن في ناحيتنا الذي سوف يسعى لاكتشاف صدق مثل هذا الادعاء من كذبه؟ حتى لو اكتشف مكتشف كذب ادعائه، فهل يجرؤ على إشاعته؟ وإذا جرؤ وأشاعه وعرف الذكارنة أن واحدا اسمه يوسف ابن حلاق حمير شلبي احتمى بهم كذباً ليخوف أعداءه، فهل يغضبون والأمر من أوله لآخره ادعاء يطيل الرقاب ويضيف لهيبتهم هيبة جديدة؟ ربما يتضاحكون زهواً وقد صاروا على ألسنة ناس كفرنا مثل البعبع الذي يخرفون به العيال الشراودة؟ وإذا كان الوعد صدقاً بعلم الذكارنة، فما مصير من بحث ونقب وشك في إمكانية أن يستعين بهم يوسف وينصرونه؟

قلت لنفسي: اسكت يا باحث فاشل في تاريخ بلدك القديم. اسكت ولا تقترب من المناطق المزروعة بالألغام لأن ميزان الكفر المقلوب لن ينعدل على يديك وحدك. اترك يوسف صاحبك وقريبك من بعيد يطلع على أكتافهم من الورطة التي انحط فيها، أو اتركهم يطلعون درجة جديدة على أكتافه وأكتاف ناس الكفر الكسلان عن السعي لمصلحة نفسه رغم النكبات التي يلطم فيها الخدود على رجاله وزهرة شبابه المغدورين في وضح النهار. وهل يمكن لواحد مثلي أن ينسى ضرب البرادعي في وسط غيطه وعلى مشهد من عياله وأنفار جمع القطن الأبيض الذي ارتمى فوقه فتلون بالأحمر القاني ولا عاد ينفع فيه بيع أو شراء، موت وخراب ديار في زمن يوسف.

هل يمكن أن أنسى ضرب تلامذة المدرسة بالكرابيج في دوار يوسف لأنهم اعترضوا على دخول أولاد عزت الشارد كفرنا المفتوح بنفس هذه الكرابيج، فما كان منه إلا أن جمعهم في الدوار وأمر بضربهم لأنهم اعترضوا طريق أهل أصيلة الودعاء حاملي الكرابيج بحسن نية وتلامذة كفرنا أشرار؟!

وهل أنسى أو ينسى ناس كفرنا تعرية الست هانم حرم حسن النعناعي أفندي على باب دواره وأمام خفرائه وبواسطة النسوان الشلبي والشركي وغربان المدافن ممن يمكن تأجير

الواحدة منهن بنصف قرنك، يخرجنها بالحيلة من دارها وهي الست المحجوبة، ثم يستدرجنها بالحيلة أيضا حتى الجرن الكائن أمام دوّار يوسف ثم يتسابقن على إرقادها على الأرض فجأة وبدون إنذار، ويمزقن ثيابها مزقا مزقا حتى تتعرى تماما وتتكشف عوراتها على الملأ، ويوسف الذي ظهر بعد اكتمال الفعلة يراها ويتأملها بعينيه مدة قبل أن يخلع عباءته ويرميها في اتجاه المرأة العريانة المنهارة لتتغطى بها وهي في ربكة من أمرها: كيف تقدم أو تزحف لتأخذ العباءة الملقاة على مقربة منها وسط عيون الناس.. نوع من الإذلال لكل الصنف. ومهما عمل الذكارنة في خصومهم فهل تبرد لهم نار؟! ويوسف على ألسنة الناس هو الذي سترها بعباءته وإن كانت قد تعرّت أمام دوّاره وعيون حراسه ورجاله إذا شئنا أن نفسر الأشياء والأحداث بالعقل السليم بعيدا عن المجاملات.

كأن يوسف نسي ما جرى في زمن عمادته القصير للناس في كفرنا القادر على النسيان، وليس النسيان نعمة في كل الحالات، أحيانا يكون النسيان خيبة وعي أو خوفا وجبنا أو قلة حيلة، يقول لك النفر من الأنفار نسيت، وأسأل نفسي كيف ينسى ابنى آدم ثأره أو دم أبيه أو أخيه وهو العارف ملامح القاتل وسكنه، وكيف ينسى الإنسان أفعال عدوه في زمن العداوة؟ حتى لو صالحه وقال له عفا الله عما سلف وهدأت النفوس، فهل يجوز له أن ينسى؟ العفو شيء ونسيان ما جرى في الأزمنة القديمة شيء آخر، الذاكرة لها دور والنسيان يفسدها، يشوه صفات الناس ويتوه الحقائق، حقائق الأعداء القدامى وقد لبسوا أثواب الصحاب، ولا بأس من أن نبدأ دائما في كفرنا صفحة جديدة كما يقولون لكن دون نسيان. هل يجوز لمن لدغته الحية وتداوى من سمها وعاش أن ينسى فتحة جحرها ويتمدد فوقه؟ أنا نسيت نفسي معكم في الكلام لكنني لم أنس وجوه أعدائي.

«موسى نبي.. عيسى نبي.. محمد نبي وكل من كان له نبي يصلي عليه».

قالها الحاوي أيام زمان وحفظناها عنه، لكننا لم نكسب قدرته على ملاعبة الثعابين أو السيطرة عليها. وملاعبة الحيات والأفاعي والعقارب فن لا يقدر عليه غير الموعود، ولا بد أن ليوسف قدرة الحواة في ملاعبة الأسياد القادرين. كان عندما انعزل يأتيني ويسرّ لي بما يعنّ له من أفكار، وكيف أنه يلاعبهم جميعا لينفذ هو أغراضه، يهمس بأن عمدة من عمد البر كله لم تعزله الحكومة ثم تعيده إلا إذا كان مسنودا وبعد فترة تنسى فيها الناس أسباب عزله وتبرد النيران. ويضيف أن الذكارنة أكبر من أن يدخلوا في صراع مع الشراودة، وكيف أنهم شاوروه في الأمر وأفادهم بأنه يعرف علو مقاماتهم وأنه لا يليق بالأسياد أن ينزلوا إلى أسفل من أجل مجموعة من قطاع الطرق الذين يستطيع أن يقطع دابرهم قطاع طرق آخرون من أمثالهم. ولأن للناس الذكارنة أنصارا في كل مكان، فإنهم يستطيعون أن يفعلوا الأفاعيل في الشراودة دون أن يكلف الواحد منهم عناء الصحو من رقاده قبل الضحى العالي كما اعتاد أو حتى الصحو قبل الميعاد بساعة أو حتى

تأجيل عمل وليمة لمدير المديرية أو أحد الوزراء من أجل أمثال هؤلاء الناس. طمأنني أو طمأن نفسه بأن كل تأخيرة فيها خير له وللناس الكفر، لأنه يوم أن يرجع سوف يفتح عينيه وعقله وقلبه ويحتاط من غدر الغادرين وقد خلص منهم إذا شاء المولى جلّ في سماه ونصره على الأعداء.

لكنه لا الذكارنة أولاد الناس وأصحاب السرايات والمقاعد الدائمة في كل برلمان، ولا الشراودة قطاع الطرق جلابيو الصنف وغشاشوه كانت لهم في مسألة عمادة كفرنا دور. ذلك أن المرسي شلبي طلع من وسط الناس الشلبي على سلم العمادة وهو الرجل المعزول الذي كان في حاله ومع عياله وأرضه، لا شارك في مشكلات ولا انطلقت عليه إشاعات. صحيح أن المرسي كان من سلسال هارون وأنه كان مالكا لحيازة تسمح له وأنه كان على الأقل في الظاهر رجلا معقولا وعاقلا ومشكلاته مع الناس بسيطة. نزل المأمور بنفسه وتبعه الصول عرفان والعسكر وعدد من أفندية الإدارة ودخلوا دار المرسي شلبي ومعهم قرار تعيين موقع ومختوم بخاتم صاحب الجلالة الملك فاروق، وركّبوا وسط الزغاريد عدة التليفون وأعادوا للكفر سلاحليك خفرائه، وصار المرسي شلبي بين يوم وليلة عمدة كفرنا، لكن يوسف قال إن المسألة عمرها أيام أو أسابيع في أسوأ الأحوال لأن المرسي غلبان ولا يصلح لعمادة كفر ظالم وكافر مثل كفرنا الذي يحتاج لحكمة كف يد من حديد.

لكنها على كل حال، كانت علامة لناس كفرنا وإشارة من الحكومة بأن العمادة صارت من نصيب الناس الشلبي بغض النظر عن الأفراد، وأن الناس العرف صاروا مثل البضاعة البائرة المركونة من سنوات على رفوف الشيخ محمد البقال في البندر.

ولما فاتت أسابيع وشهور وصارت عمادة المرسي شلبي حقيقة في عقل يوسف الذي كان آخر من سلم أمره لله في كفرنا، لفّ يوسف على كعبه واستدار ليتحدث للناس عن شوقه للأولاد الذين أخذتهم أصيلة معها لدار أهلها. ربما يكون قد راجع نفسه بينه وبين نفسه واكتشف أنه لا خلاص له من غير أصيلة وللناس الشراودة. كان يتحدث عن أشواقه للعيال ولأمهم أصيلة، وعن أحلام يراها فيها ويفسرها بأنها مقدمات رجوع ورد من يمين الطلاق الذي له رد والشرع يسمح:

- برضه كانت بنت ناس ووقفت معايا من أول المشوار.

رجعت أصيلة لدار يوسف التي لم تعد دوّارا كما كانت، لكن يوسف تعلم أن يمتدح كلا من الذكارنة والشراودة بنفس الحماسة.. لكنه كان رجوعا ساكتا أشبه بفرخة عطشانة في يد من أراد أن يذبحها، فلم يهنأ برفرفة ولا اتسمع لها صوت أو نزلت منها نقطة دم ■

قصة قصيرة

كلب الحُر

أمير تاج السر*

منذ صغره أراد أن يصبح عورة.
إتكاء على تلك الرغبة التي ابتلعت طفولته، وتماسك أهل بيته، وأماكن حساسة في جسد العادات والتقاليد، وقراءات الحفظ والتجويد في خلوة الفقيه «داؤد ود أقرع»، انفلت الصبي، كحّل عينيه بكحل الروغان، تعلم (السفّة)، والبصاق، وخنفسة الشعر بأمشاط الخشب والحديد، وطد علاقته بالهرجلة والحردان، والبحث عن عظام الحمص في طبيخ (الكمونية) في الوقت الذي كان فيه الصبيان داقنين و«دلوعين» ويشدون قرصات الدلال شدا إلى خدودهم.

في البداية نوه الفقيه «ود أقرع» إلى رفقاء السوء ثم إلى البرامج الإذاعية، ثم إلى غابات النهم الواقعة خلف البلدة، والتي تتمرغ فيها الشقاوة وألعاب الكرة، وصيد الزرازير الحزينة.. وفي النهاية قال:

- الضرب في الميْت حرام.

وسكت.

وفي إحدى السنوات وصل إلى البلدة مع الصباح الباكر مثل معسول بقرز.. «أن الشيئة منكورة». تقبلته البلدة بصدر رحب، عممته على البيوت والشوارع والأزقة، وبدأ الناس يتكرون (شيناهُم) بشدة حتى تكومت الشينات بلا أهل ولا أولياء، عربدت الخمور بلا سكارى، والصعلكة بلا صعاليك، وسرقات الليل بلا لصوص، وأكلت أموال اليتامى بلا أسنان.

ضرب «عبد الوهاب أب غرّة» على صدره ذي العظام اللينة في ذلك الحين:

- كلها شيناتي.

وهجم على المثل ومزّق جسده.

كانت أمه مختلطة وغير مصدقة، أنتجته بنفس الخطوات التي أنتجت بها إخوانه من قبل، دوخان الصباح، وتورم الساقين، وكراهية «الحرجل» و«الدوم» وطيور القطا، والشعور الأهوج بدنو الأجل كلما داهم الطلق امرأة في البلدة. تركت عافيتها تتأرجح، ولسانها يتمرغ في المذاق المر، ومشاغلها البيتية تذهب إلى الجحيم، وبدأت تنقب البلدة بحثا عن عمل معمول، أو طلسم مطلسم، أو شيطان أعور حرضته الغيرة وموله الحسد. ولم تقصر البلدة، كانت تؤازر تنقيبها بشدة، وتمده بالأعمال والطلاسم والشياطين العور باستمرار، حتى ضج بيتها بجلود التيوس وخصلات الشعر، والصفق المكسر، وخلاصات الأجنة أيضا، وتحول بمرور الأيام إلى سلة همجية للمهملات.

سألوه ذات يوم..

متى تجعل أمك تمشط شعرها وتكحل

(*) كاتب سوداني.

عينيها، وتنام الضحى والقيلولة مثل سائر النساء؟

ضحك ضحكة طاعنة في الخبث حسده عليها الكثيرون..

- حتى يجعلها أبي تفعل ذلك.

سمعه أبوه الذي كان مبعثراً في عرسه الثاني في إحدى القرى المجاورة، أخبره الفنانون وهم يحملون قفة يومية كانت تملح وتبهر وتطبخ على نار مسعورة ويطاف بما في القرى والأرياف لتوزع على مستهلكيها، من وسط بعثرة العريس لطموه...

- يا ود أب غرة... يا ود أب غُرّة.

مزّق عمامة العرس (الكمرب)، ترنم بأغنية سكرانة، وطوّق ماشطات الشعر والمغنيات بأضعاف ما كان يطوقهن به العمد والمشايخ، كانت حناؤه لينةحين عاد، أبوّته ساخنة ومتهيجة، قبل ابنه، وضع في جيبه جنيها، في قدميه صندلاً جديدا، وفي شفته السفلى «سفّة دارفورية»، وذهب.

تلك الليلة حلف الرجال طلاقا على «التومة بنت المبارك» ألا تنفعل، سلقوها نساءهم ولياليهم للتهدئة، رصوا على حجرها المنتفض عيالها الآخرين وعيالهم الخجولين لإعادة الثقة إلى أمومتها. أتتها عدة صُرّات تصاحبن فجأة وجلسن عندها رزينات. وغضب أحد المخلصين، فتزوج في الليلة نفسها بثانية، وجاء بزوجتيه أنيقتين وديعتين تحتضن إحداهما الأخرى.

وعندما هدأت في النهاية كانت البلدة قد سيطت وانقلبت وتوعكت، ومشت في إرثها عادات ما كانت تجرؤ على المشي من قبل.

وكانت أكثر الأيام تحديا لأمومتها، تلك التي أعقبت دخول موضة «المثل الأعلى» إلى البلدة بعد أن فجرت أعواما في العاصمة والمدن، وحملتها الطرق المعبدة والوعرة إلى الريف. كانت قد سالت من العالم على البلاد عبر مواسير الصداقة والحقائب الدبلوماسية، والجهود المبذولة لتحسين الوضع. فجأة أصبحت ابتسامة «تشرشل» مثلا أعلى لابتسامة رئيس الوزراء، ومشدات ثدي «إميلدا» مثلا أعلى لمشدات ثدي القرينات والعقيلات، والدماء التي شهقت في شوارع «منروفيا» مثلا أعلى للدماء التي سوف تشهق في شوارع العاصمة. حتى مقابر «البكري» و«حمد النيل» و«الحزام الأخضر»، وجدت مثلا أعلى في مقابر «سيبريا». وميدان «أبي جرير» الأعرج في وسط العاصمة، تضرج احمرارا عندما اتخذ مثلا أعلى ميدان «روسيا» الشهير.

في الضجة والسكون، في غياب القمر وحضوره، بمناسبة وغير مناسبة، بتراث منتزع من تراث البلدة وشخصيات منتقاة من طيشها واتزانها، وسترها وعوراتها، كان الصبية يتصايحون...

- مثلي الأعلى الفقية داود.

- مثلي الأعلى الحسن ود زينب، أفضل خياط في البلد.

- مثلي الأعلى العمدة ضو البيت «أبو عيون مثل الصقر».

- مثلي الأعلى المرضي ود عقارب، المرشح رمز الفأس.

والصبيات أيضا..

- مثلي الأعلى جدتي زلوية وكريمات الرومانتيزم التي تلمع جلدها.

- مثلي الأعلى المعلمة كوثر، أريد أن أصرخ مثلها.. يا بنات صه.

- مثلي الأعلى وهيبة الحلبية، بائعة الصيني والألمونيوم.

والفساتين أيضا..

- مثلي الأعلى فساتين العرس.

- مثلي الأعلى فساتين السهرة.

- مثلي الأعلى فساتين الجورسيه.

فجأة ترنح مثله الأعلى في وسط التراث فاردا عضلاته ليجعل من الموضة الفاخرة موسما خصبا لصراع الصراعات، وخروج المتفائلين إلى الطرق، وحرب كلامية نشبت بين قبيلة «السروراب» وقبيلة «الكتراب» التي كانت تنازعها على متر من الأرض، وجاءت حكومات ما بعد الاستقلال لتلون النزاع وتضفي عليه مسحة وطنية، وتجعل المتر المسكين سنة «للسروراب» وسنة «للكتراب» وسنة للصالح العام.

- مثلي الأعلى كلب الحرّ.

بحثوا عن كلب الحر في حاضر البلدة فلم يجدوه.

بحثوا عنه في الماضي القريب والبعيد، في غناء الجدّات وبطولات الجهادية، ومجاعة «سنة سفة»، والأمراء الذين رفعهم «المهدي» وكتّف بهم البلاد إلى جذع مهديته، كانوا موقنين أن مثلاً أعلى لـ «عبد الوهاب أب عزة» لابد أن يكون مثلاً خارقاً وغير مألوف، سألوه مرارا لكنه تصلّد حتى كان صمته يضربهم بلا رحمة.

وكان ذلك اليوم الخشن في تاريخ البلدة عندما قالت الذاكرة المخرفة لعجوز من «الكتراب» ... أنت كلب الحر منذ مائة وعشرين عاما، والذين سموك في ذلك الوقت كانوا سروراب وكانوا يقصدون أنفك وعينيك وركبتيك وكلك وذريتك من بعدك.

زحف الخرف العجوز من تحت رداء التعقل، وتفتح الشرايين وعطالة الغدد الصماء، ليصبح في جيل الوسط «الكترابي» ويمسي في جيل الشباب، ويبيت معززا مكرما في الرضع والأجنة. التهبت قبيلة «الكتراب»، مزّق كبارها عمائمهم احتجاجا، أيقظوا خصومتهم القديمة، أطعموها بغضب طازج، وجاءوا بها شبعانة تتجشأ...

- أعيدو إلينا المتر بمحصوله وفوائده كل تلك السنوات التي كان فيها لكم.

- المتر سنة لكم، وسنة لنا، وسنة للصالح العام منذ جاء الاستقلال، هل نسيتم؟

- المتر لنا وحدنا، أعيدوا المتر يا سروراب.

بدأت الألسنة تتفتح والتراب يجهز أجنحته. غمزت المدى للمدى، والعكاكيز للعكاكيز، وأواصر النسب التي لحمها الاستقلال بدأت تتهيأ للبعثرة. كان «السروراب» مندهشين، جاءوا بالفتنة التي طبخت في ذلك اليوم كلها، حللوها طعما ..طعما ولم يصلوا إلى الطعم الذي تذوقه الكتراب بالتحديد، إلى أن قفز الخرف العجوز وواجههم، فعرفوا أن الفتنة إنما طبخت في مطبخ مهجور، بنيران خابية وملح قديم. ذهبوا

إلى الصبي صاحب المثل الأعلى الملغم...

ـ إذا كنت تعز الله يا ود صنير.

صرخ أعمامه.

ـ إذا كنت تعز الله يا ود التومة.

صرخ أخواله.

ـ إذا كنت تعز الله يا ود الكلب وود الكلبة.

صرخ الغضب العم، والغضب الخال، والغضب المقرون بصلة الرحم، وغضب البلدة كلها فيما بعد... فأبى.

كان «المرضي ود عقارب» قد انتهى في ذلك الوقت من تصفيف نظرته وترفيع ممتلكاته، وتدريب صوته على النعاس، ويده اليمنى على استقلال موهبتها. انتظر حتى هتف منافسه في الانتخابات برمز «الشجرة»، فهتف برمز «الفأس» نكاية فيه. تعارك الرمزان في وسط الريف خمسة وأربعين يوما، وفي النهاية بتر فأس «المرضي» شجرة منافسه وعبر على أنقاضها إلى مجلس الشعب. طلب «المرضي» من القبيلتين تكثيف الحرب عند حد الشتم حتى يعود، زودهما بعدد راقٍ من الألفاظ والشتائم، وهاص في المدن والأرياف بحثا عن المثل الأعلى الغريب، كان بحثه مركزا ودعاياها اشتمل على بعثرة فلوسه، وترطيب الأفواه بالعصاير والآذان بالكلام الطري. وفي إحدى نقاط التفتيش المروري في خط الغرب عثر على ضالته وعاد.

كان المثل الأعلى هو «الماحي البلال»، سائق اللواري السفرية العجيب، والذي كرّمته نقابة سائقي اللواري السفرية أخيرا لانتهاكه وعورة الطرق سنوات طويلة بلا مبالاة.. وصموده الفذ أمام سبعمائة قاطع طريق قطعوا طريقه في إحدى السنوات.. كان الصبي قد سمع به من أحد المبهورين العابرين بالبلدة، أخذ أوصافه وحسناته وسيئاته، ورقم عربته وبدأ يراسله دون أن يعلم أحد.

عاد «المرضي» حاملا البشرى، وإذا خاصا من «الماحي البلال» لإطلاق لقبه «كلب الحر» على صبي بلدتهم، فهدأت الحرب، أعيد الخرف إلى عجوزه والمتر المسكين إلى تأرجحه، رتقت المصاهرة والعمائم الكترابية، وألصق «بعبد الوهاب أب عرة» أول لقب في سلسلة الألقاب التي ستلحق به فيما بعد ■

ابني المتعصب !

حنيف قرشي

ترجمة : طلعت الشايب

بدأ الأب يتسلل إلى غرفة نوم ابنه ويدخلها خلسة دون علمه. يظل بها الساعات الطوال بحثا عن دليل... عن مفتاح لذلك اللغز. أشد ما يحيره هو أن «علي» أصبح شخصا منظما أكثر من ذي قبل، وبدلا من الفوضى والملابس والكتب ومضارب الكريكت وألعاب الفيديو الملقاة هنا وهناك كالعادة، تبدو الغرفة مرتبة، كما ظهرت المساحات الخالية مكان الفوضى المعهودة.

في البداية كان «برويز» سعيدا، فابنه قد بدأ يشب عن الطوق ويكبر على نزوات المراهقة، ولكن «برويز» وجد حقيبة ممزقة ذات يوم بجوار سلة المهملات، وكانت الحقيبة تحتوي على لعب وديسكات كمبيوتر وأشرطة فيديو وكتب وملابس جديدة اشتراها الولد منذ شهور قليلة. كما تخلى «علي» ودون سبب مفهوم، عن صديقته الإنجليزية التي كانت عادة ما تجيء إلى البيت، وأصدقاء علي القدامى توقفوا عن الاتصال به. ولكن «برويز»، ولأسباب يعجز عن فهمها، لم يكن قادرا على إثارة موضوع سلوك «علي» الغريب. يدرك أنه أصبح يخشاه إلى حد بعيد، فهو إما صامت لا يتكلم، وإما حاد اللسان. لو قال له «برويز» مثلا، ولو في ملاحظة عابرة: «لم تعد تعزف على الجيتار»، سوف يكون رده عليه غامضا وقاطعا بعبارة مثل، «هناك أشياء أكثر أهمية ينبغي علينا القيام بها» إلا أن «برويز» لا يريد أن يظلم ابنه ويعتبره قد أصبح غريب الأطوار، فهو يعرف الكثير عن المشكلات التي وقع فيها أبناء رجال آخرين مثله في «لندن». وهكذا من أجل «علي»، كان الرجل يعمل ساعات طويلة وينفق الكثير على تعليمه لكي يصبح محاسبا. اشترى له ملابس جديدة وجهاز كمبيوتر وكل ما يريد من كتب، ولكن الولد يتخلص الآن من ذلك كله. بعد الجيتار، كان التلفزيون والفيديو. وسرعان ما أصبحت الغرفة خاوية بالفعل، حتى الجدران أصبحت ملأى بالبقع الباهتة التي نزعت الصور من فوقها.

«برويز» لا ينام، أسرف في الشراب حتى في ساعات العمل، لم أدرك أن من الضروري بحث الأمر مع صديق حميم. «برويز» سائق سيارة أجرة منذ عشرين عاما، نصف هذه الفترة تقريبا وهو يعمل لدى نفس الشركة ومعظم السائقين هنا من البنجاب... مثله. جميعهم يفضلون العمل ليلا حيث الطرق أهدأ والدخل أفضل، والحقيقة أنهم يقضون النهار في

النوم تجنبا لزوجاتهم، ويعيشون معا هنا في مكتب الشركة مثل العزاب... يمزحون ويلعبون الورق ويتبادلون النكات والقفشات والحكايات الخليعة. يأكلون معا... ويتكلمون في السياسة ومشكلاتهم الخاصة. ولكن «برويز» لا يستطيع أن يفتح موضوعه مع أصدقائه. يخجل من ذلك. كما أنه خائف من تأنيبهم ولومهم له على ذلك التحول الذي طرأ على ابنه مثلما كان يؤنب الآباء الآخرين ويلومهم على مرافقة أبنائهم للبنات وإهمالهم دروسهم، والتحاقهم بالعصابات.

على مدى السنوات، كان «برويز» يفاخر الآخرين بتفوق ابنه في الكريكت والسباحة وكرة القدم، وفي دراسته وحصوله على التقديرات النهائية في معظم المواد، فهل كثير عليه الآن أن يحصل على وظيفة جيدة ويتزوج فتاة مناسبة ويكون أسرة؟! لو حدث ذلك لأصبح «برويز» أسعد إنسان في الوجود، ولتحققت أحلامه من العمل في إنجلترا... ولكن فيم أخطأ؟

وذات ليلة، وبينما هو جالس في مكتب سيارات الأجرة مع أقرب صديقين له يشاهدون فيلما لـ «سيلفستر ستالوني»، خرج «برويز» عن صمته وقال: «لا أستطيع أن أفهم... كل شيء يتسرب من غرفته، لا يمكنني أن أتكلم معه، كنا أكثر من أب وابن، كنا أخوين... كيف ضاع مني هكذا؟! وأين...؟ ثم وضع رأسه بين كفيه.

وبينما هو يقبض بما في داخله كان الرجلان يهزان رأسيهما ويتبادلان نظرات من يعرف الحقيقة. ومن تلك النظرات، أدرك «برويز» أنهما قد فهما الموقف فسأل: خبراني... ما هذا الذي يحدث؟ وجاءت الإجابة: لقد خمنا أن هناك شيئا خطأ... يبدو أن «علي» يتعاطى المخدرات وهو يبيع أشياءه لينفق على ذلك... وهذا هو سبب فراغ الغرفة.

- «ماذا أفعل إذن؟».

أصدقاء «برويز» نصحوه بأن يراقب «علي» بدقة، ويتشدد معه قبل أن يصاب بالجنون أو يتناول جرعة زائدة تنهي حياته، أو يقتل هو شخصا آخر.

وفي هواء الصباح الباكر، كان «برويز» يترنح رعبا... ربما كان صديقاه على صواب! هل يمكن أن يتحول ابنه إلى مدمن... قاتل..؟!

وعندما رأى «بتينا» جالسة في سيارته هدأ خاطره. زبائن آخر الليل عادة من العمال أو بنات الليل، وسائقو سيارات الأجرة يعرفونهم جيدا، يقومون بتوصيلهم إلى أماكن عملهم، ثم يوصلون البنات إلى مساكنهن.. رغم أن بعضهن قد يجئن لتناول الشراب في المكتب. وأحيانا كان السائقون يخرجون معهن... «ركوبة في مقابل ركوبة»... كانوا يعتبرون المسألة هكذا!

«بتينا» تعرف «برويز» منذ ثلاث سنوات، كانت تسكن خارج المدينة، وفي طريق توصيلها كان يحدثها، وهي جالسة بجواره، عن حياته وآماله، كما كانت هي تحدثه عن حياتها. في معظم الليالي تقريبا يلتقيان... وقد يتحدث معها في أشياء لا يتحدث فيها مع زوجته، كما كانت «بتينا» تحكي له عن نشاطها الليلي.

«برويز» يحب أن يعرف أين كانت... ومع من... وكان قد أنقذها ذات مرة من زبون عنيف، ومنذ ذلك اليوم أصبح كلاهما يهتم بشئون الآخر.

«بتينا» لم يسبق لها أن التقت بابنه وإن كانت تسمع عنه باستمرار، وعندما أخبرها «برويز» بالأمس بشكه في أنه كان يتعاطى المخدرات، لم تسارع باتهام الولد ولا بتكذيب الرجل، وإنما راحت بشكل عملي تخبره بما يجب عليه أن يفعله.

قالت: كل شيء يظهر في العينين. تجدهما حمراوين، والبؤبؤ واسع، ولابد أن يبدو عليه الإرهاق ويعرق بغزارة وحالته النفسية متقلبة. بدأ «برويز» سهرته هادئ البال إلى حد ما، فهو يعرف الآن سبب المشكلة على الأقل. شعر بالارتياح... بفضل «بتينا» استطاع أن يحصر المسألة. راح يراقب كل شيء يضعه الولد في فمه. وينتهز كل فرصة ليجلس إلى جواره وينظر في عينيه ويمسك بيده اليمنى كلما أمكن ذلك ليتحسس درجة حرارته. وعندما يغيب الولد عن المنزل يدخل غرفته ليفتش تحت السجادة وفي الأدراج وخلف الخزانة الخاوية... ينظر ويتشمم ويبحث، ويعرف ما يبحث عنه، فقد رسمت له «بتينا» شكل الكبسولات والسرنجات والأقراص ووصفت له البودرة... كل شيء... كل شيء... وكانت تنتظره كل ليلة لتعرف الأخبار.

بعد أيام قليلة من المراقبة المستمرة، قال «برويز»: إن الولد يبدو في صحة جيدة رغم تركه للرياضة، وإن عينيه صافيتان، وإنه لم يحفل من نظراته كما كان يتوقع... وعلى العكس... كان الولد في حالة يقظة دائمة وتوازن تام. وإلى جانب عناده، كان يواجه نظرات والده الطويلة باستنكار... وربما باللوم لدرجة أن «برويز» بدأ يشك في أن يكون هو المخطئ وليس الولد. سألته «بتينا»: هل هناك أي تغيرات جسمانية؟

وبعد لحظة قال: لا! ولكنه أطلق لحيته.

وذات ليلة، بعد أن جلس معها في مقهى ليلي يسهر حتى الصباح، عاد «برويز» إلى منزله متأخرا. كان هو و«بتينا» قد تخليا عن تفسيرهما الوحيد.. تعاطي الولد للمخدرات؛ لأن «برويز» لم يجد شيئا من ذلك في غرفة «علي»، كما أن الولد لا يبيع أشياءه وإنما يرميها أو يتبرع بها للجمعيات الخيرية. وبينما هو يقف في الصالة سمع جرس المنبه الخاص بابنه ينطلق، فأسرع إلى غرفة نومه حيث كانت زوجته ما تزال مستيقظة تخيط بعض الملابس في السرير. طلب منها أن تجلس وألا تحدث أي صوت رغم أنها لم تقم من مكانها ولم تنطق بكلمة.

ومن المكان الذي يقف فيه، وبينما هي تراقبه، رأى «برويز» ابنه من خلال فرجة الباب. اتجه الولد نحو الحمام ليغتسل، وعندما عاد إلى غرفته قطع «برويز» الصالة قفزا ووضع أذنه على باب «علي». ومن الغرفة.. كان صوت همهمة.. بينما «برويز» مرتبك ولكنه هادئ. وبمجرد ظهور هذا الخيط الجديد راح برويز يراقبه في أوقات أخرى. الولد يصلي. عندما يكون في المنزل يصلي خمس

مرات في اليوم... بدقة وانتظام...

«برويز» نشأ في «لاهور» حيث يحفظ جميع الأولاد القرآن الكريم، ولكي يمنعه المقرئ من النوم أثناء الدرس، ربط رأسه بخيط يتدلى من السقف، فإذا سقط رأسه إلى الأمام يستيقظ فجأة.. بعد هذه المعاملة المهينة، كره «برويز» الأديان... التي لم يكن غيره من السائقين يكنون لها أي احترام أيضا.. والحقيقة أنهم كانوا يرددون النكات البذيئة عن رجال الدين الذين يسيرون بعمائمهم فوق رؤوسهم ولحاهم أمامهم، معتقدين أنهم يهدون الناس بينما عيونهم تتفرس وجوه الأولاد والبنات بنهم.

وصف «برويز» لها اكتشافه، أما الأصدقاء الذين كانوا فضوليين قبل ذلك فقد أصبحوا صامتين بشكل غريب. من الصعب أن يدينوا الولد بسبب العبادة. أما «برويز» فقد قرر أن يأخذ إجازة هذه الليلة ليخرج مع الولد... ربما يمكن أن يناقشا الأمر معا.

كان يود أن يسمع منه كيف تسير أموره في الكلية، ويحكي له عن أهلهم في باكستان... والأهم من ذلك كله أنه كان يريد أن يفهم كيف اكتشف «علي» «الأبعاد الروحية» على حد تعبير «بتينا».

ولدهشة الأب، رفض الولد أن يخرج معه. زعم أنه كان مرتبطا بموعد، ولكن «برويز» أصر على أنه لا يوجد أي موعد أهم من موعد الأب وابنه.

وفي اليوم التالي، ذهب «برويز» مباشرة إلى الشارع حيث كانت «بتينا» تقف تحت المطر وهي تلبس حذاء عالي الكعب وتنورة قصيرة فوقها معطف طويل تفتحه للسيارات المارة من أمامها.. لعل وعسى!

قال: اركبي... اركبي... وانطلقا عبر سبخة، ثم ركنا السيارة في منطقة معشبة، كانا في أيام أفضل من هذه يستلقيان هناك، حيث لا يعوق الرؤية شيء من بعيد سوى بعض الخيول والغزلان... كانا يستلقيان بعيون شبه مغمضة وهما يقولان: «هذه هي الحياة!». ولكن «برويز» يرتعد هذه المرة.. فوضعت بتينا يديها حوله:

ـ ماذا حدث؟

ـ لقد مررت بأسوأ تجربة في حياتي.

وراح ـ بينما كانت تداعب شعره ـ يحكي لها أنه ذهب مع «علي» إلى أحد المطاعم في اليوم السابق. وبينما هما يقرآن قائمة الطعام أحضر له «الجرسون» ـ الذي كان «برويز» يعرفه ـ كأس الويسكي المعتاد وزجاجة الماء. كان برويز مشدود الأعصاب وكان قد أعد سؤالا لابنه. يريد أن يعرف من «علي» إن كان قرب الامتحانات هو سبب توتره. وبعد أن فك ربطة العنق قليلا لكي يسترخي بعض الشيء، وبعد أن تناول شيئا من المشهيات الموجودة أمامه، ارتشف رشفة طويلة من كأسه... ولكن «علي» قطب جبينه قبل أن ينطق والده بكلمة وقال: ألا تعرف أن شرب الخمر حرام؟!

«كان يكلمني بقسوة وعنف، وكنت على وشك أن أعاقبه على قلة أدبه ولكني سيطرت على نفسي».

شرح برويز لعلي أنه عمل سنوات طويلة بمعدل يزيد على عشر ساعات في اليوم وأنه لم

يستمتع بحياته ولا بهواياته ولا استراح يوما واحدا... والمؤكد أنه لا جريمة في تناول كأس عندما يريد ذلك.

- ولكن الخمر محرمة!

- أعرف.

- والقمار أيضا... أليس كذلك؟

- بلى! ولكن نحن بشر!

مع كل رشفة كان الولد يجفل ويبدي استياء شديدا، الأمر الذي جعل «برويز» يسرع في الشرب. أما «الجرسون» الذي كان يحاول أن يحتفي بصديقه فقد جاء بكأس ثانية. شعر «برويز» بأنه قد بدأ يسكر ومع ذلك لم يستطع أن يتوقف، أما علي، فقد ارتسمت على وجهه علامات الاشمئزاز.. والرعب... كأنه يكره والده.

وفجأة، أثناء تناول الطعام، فقد برويز صوابه فألقى بطبق على الأرض. أحس بأنه يريد أن يمزق مفرش الطاولة ولكن عمال المطعم والزبائن الآخرين كانوا يحدقون فيه. لم يتحمل أن يعلمه ابنه الفرق بين الصواب والخطأ.

«برويز» يعرف أنه ليس إنسانا سيئا. «برويز» عنده ضمير. صحيح أن هناك أشياء يخجل منها، ولكنه عاش حياة صالحة بوجه عام.

وسأل «علي»:

- متى كنت إنسانا شريرا؟

أما «علي» فراح بصوت خفيض، وعلى وتيرة واحدة، يشرح له كيف أن حياته في الحقيقة لم تكن صالحة ولا طيبة لأنه خالف الكثير من تعاليم القرآن!!

- مثل ماذا؟!

لم يكن علي في حاجة إلى وقت لكي يفكر؛ وكأنه كان ينتظر تلك اللحظة، فسأل والده إن كان يتناول فطائر لحم الخنزير ويستسيغها..

- حسن!

«برويز» لا يستطيع أن ينكر ذلك، فهو يحب لحم الخنزير المقدد ويتناوله مع الفطر والمسطردة والخبز المحمص. كل صباح يتناول ذلك على الإفطار. ذكره علي كيف أمر زوجته مرة أن تطبخ نقانق الخنزير وهو يقول لها: أنت لست في الحقل هناك... هذه هي إنجلترا... ولابد أن نكون مثلهم.

كان «برويز» حانقا ومرتبكا فطلب كأسا أخرى. قال الولد:

- المشكلة هي... ثم انحنى على الطاولة ولأول مرة تبدو عيناه يقظتين... «المشكلة هي أنك متورط في الحضارة الغربية.. منغمس فيها!».

- متورط ؟! منغمس؟!

- الغربيون العاديون يكرهوننا... كيف تحب شيئا يكرهك يا أبي؟

- وما الرد في رأيك إذن؟

بدأ علي يخاطب والده بطلاقة وكأنه أمام واحد من العامة يحاول تهدئة مشاعره وإقناعه برأيه. شريعة الإسلام سوف تسود العالم. جلود الكفرة ستحترق... ثم تحترق. المسيحيون واليهود سوف يقهرون.. الغرب كله بؤرة فساد ورذيلة، مستنقع منافقين وزناة وشواذ ومدمنين وداعرات.. وبينما «علي» يتكلم، كان «برويز» ينظر من النافذة يحاول أن يتأكد إن كانا ما زالا في «لندن».

- لقد تحملت جماعتنا الكثير، وإذا لم يتوقف الاضطهاد فلا بديل عن الجهاد. أنا، وغيري ملايين، سوف نبذل أرواحنا عن طيب خاطر من أجل هذه القضية!

- لماذا؟! لماذا؟!

- ثوابنا سيكون في الجنة..

- الجنة ؟!

وفي النهاية، وعينا «برويز» مغتلئتان بالدموع، كان «علي» يحثه على أن يسير في الطريق المستقيم.

- كيف ؟!

- أقم الصلاة... صل بجواري!

طلب «برويز» فاتورة الحساب، وخرج بابنه من المطعم على وجه السرعة، لا يستطيع أن يتحمل أكثر من ذلك، كأن «علي» قد ابتلع صوت شخص آخر.

سأله «برويز» وهو يخشى أن يكون هو المسئول عما حدث لابنه:

- ما الذي جعلك هكذا؟ هل هناك حدث بعينه أثر عليك؟

- الحياة هنا في هذا البلد!

- ولكني أحب إنجلترا، إنهم يتركونك تفعل ما تريد هنا.

قال ذلك وهو يراقب الولد في المرآة.

- وهذه هي المشكلة.

للمرة الأولى في حياته، «برويز» لا يستطيع أن يرى أمامه وهو يقود السيارة.

خبط جنب سيارته بسيارة أخرى، وكسر المرآة الجانبية. ولحسن حظهما لم توقفهما الشرطة، كان يمكن أن تسحب منه رخصة القيادة، وأن يفقد عمله. وبينما كان يحاول النزول من السيارة عند المنزل، زلت قدمه فسقط على الأرض، جرح يده ومزق بنطلونه، صحيح أنه استطاع أن يقوم، ولكن الولد لم يحاول أن يساعده.

قال «برويز» لـ «بتيناء» إنه كان على استعداد لأنه يصلي إن كان ذلك ما يريده الولد، أو أن يزيل ذلك تلك النظرة القاسية من عينيه. ثم قال لها: لكن الذي لا أقبله هو أن يقول لي إن مصيري النار!

ولكن ما قضى على «برويز» تماما هو إعلان الولد أنه سوف يترك دراسة المحاسبة. سأله عن السبب. قال علي إن المسألة ليست في حاجة إلى إيضاح: التعليم الغربي يغرس القيم المعادية للدين، كما أنه يعتقد أن اختلاط الجنسين والشرب والربا... كلها أمور معتادة في عالم المحاسبة.

- ولكنها وظيفة مجزية... وأنت تدرس منذ أربع سنوات؟!

قال علي إنه سيبدأ العمل في السجون. نعم! مع فقراء المسلمين الذين يجاهدون للاحتفاظ بطهارتهم في وجه الفساد.

وفي نهاية المساء، وهو ذاهب لكي ينام، سأل والده لماذا لا يطلق لحيته.. أو على الأقل شاربه؟!

قال «برويز» لـ «بتيناء»، انتابني شعور بأنني قد فقدت ابني، لا أستطيع أن أتحمل نظراته إلى مجرم.. وقد استقر تفكيري على فعل شيء ما.

- ماذا ؟

- سأطلب منه أن يحمل سجادة الصلاة؛

ويخرج من بيتي. سيكون ذلك قاسيا بالتأكيد، ولكني سأفعله.

ـ لكن لا ينبغي أن تتخلى عنه، كثير من الشباب يقعون في براثن جماعات ودوائر مضللة... ولا يعني ذلك أنهم جميعا سواء.

وقالت إنه يجب أن يظل إلى جواره ويساعده حتى يخرج من محنته.

«برويز» مقتنع بأنها على حق. ورغم شعوره الآن بأنه يحب ابنه ولا يبخل عليه بشيء رغم جحوده حتى الآن، ورغم محاولته تحمل نظرات اللوم في عيني الولد كلما حاول أن يوجه إليه أي نقد، إلا أن الولد كان يرد عليه بطريقة فظة. اتهمه «علي» مرة بأنه منسحق أمام البيض ومتذلل. وفي المقابل شرح له بأنهم ليسوا أقلية... هناك في العالم من هم أكثر من الغرب رغم أن الغرب يتصور دائما أنه الأفضل.

سأله «برويز»: كيف تعرف ذلك وأنت لم تخرج من إنجلترا؟!

ولم يكن رد الولد سوى نظرة احتقار.

وذات ليلة، بعد أن تأكد أنه لا رائحة للكحول في فمه، جلس «برويز» مع ابنه على مائدة المطبخ. كان يتمنى أن يفرح علي عندما يلاحظ أنه قد أطلق لحيته ويمدحه لذلك، ولكن لم يبد أنه قد لاحظ أي شيء: في اليوم السابق كان «برويز» يقول لـ «بتينا» إنه يعتقد أن الناس في الغرب يشعرون أحيانا بخواء داخلي وأنهم في حاجة إلى فلسفة في الحياة.

ـ نعم! هذا هو الرد. يجب أن تسأله: ما فلسفتك في الحياة؟... حينئذ سيعرف أن هناك معتقدات أخرى.

وبعد تفكير متعب، كان «برويز» مستعدا لأن يبدأ. أما الولد فكان يراقبه وكأنه لا يتوقع شيئا جديدا. قال برويز ـ متلعثما ـ إن الناس لابد أن يتعاملوا فيما بينهم باحترام، وبخاصة الأبناء في معاملتهم للآباء. وبدا الكلام للحظة، وكأنه يؤثر في الولد، فشجع ذلك «برويز» على الاستمرار.

كان يعتقد أن الحياة هي كل ما هناك، وأن الإنسان عندما يموت يفنى في الأرض.

ـ سوف تنبت الحشائش والزهور مني، ولكن شيئا ما سيبقى..

ـ كيف ؟

ـ سوف أتواصل في بشر آخرين. فيك !

وهنا ظهرت علامات الحزن على الولد.

فأضاف «برويز»: وأحفادك، ولكني عندما أكون هنا على الأرض فإنني أريد أن أستغلها على أفضل نحو ممكن... وأريدك أن تكون هكذا.

سأله الولد: ماذا تقصد باستغلالها على أفضل نحو ممكن؟

ـ حسن، كبداية لابد أن تستمتع... نعم.. تمتع نفسك دون إلحاق ضرر بالآخرين.

قال علي:

ـ المتعة بئر ليس لها قرار

ـ ولكني لا أقصد تلك المتعة، أنا أقصد جمال الحياة. وكان رد الولد: نحن أمة مظلومة في كل أنحاء العالم.

ـ أعرف...

قال ذلك وهو لا يعرف على وجه اليقين ما يعنيه الولد بالأمة. «ولكن الحياة موجودة لكي نحياها»

قال علي: «والأخلاق الحقيقية موجودة منذ

مئات السنين، وهناك في أنحاء العالم ملايين وملايين يشتركون معي في هذه الأفكار والمعتقدات... هل تظن أنك الوحيد المصيب وأنهم جميعا على ضلال،؟

كان ينظر إلى والده بثقة عدوانية لدرجة أن الرجل سكت تماما..

وذات مساء، كانت «بتينا» جالسة في سيارة «برويز» بعد عودتها من عند زبون، ومرا في الطريق بشاب بسير. قال «برويز» فجأة: هذا ابني!

كانا في الجانب الآخر من المدينة في منطقة فقيرة يوجد بها مسجدان، وتجهم وجه «برويز».

ـ هدئ السرعة! إنه يبدو وسيما وشكله يذكرني بك ! ثم قالت بإصرار: أرجوك.. قف!

ـ لماذا ؟!

ـ أريد أن أتحدث معه.

عاد «برويز» بالسيارة ووقف إلى جوار الولد وسأله: عائد إلى البيت؟ المسافة بعيدة.

هز الولد العنيد كتفيه، وفتح باب السيارة وجلس في المقعد الخلفي. أما «بتينا» فجلست إلى جوار «برويز». لاحظ برويز التنورة القصيرة والقرط المبهرج والمكياج السوقي... وانتبه إلى أن رائحة عطرها ـ الذي كان يفضله ـ قد انتشرت في السيارة. فتح النافذة.

وبينما هو يقود السيارة بأقصى سرعة، سألت «بتينا» «علي» بهدوء:

ـ أين كنت ؟

ـ في المسجد.

ـ وكيف حال دراستك في الكلية؟ هل تعمل بجد؟

قال وهو ينظر من النافذة: ومن أنت حتى تسأليني مثل هذه الأسئلة؟!

بعد ذلك دخلت السيارة في منطقة مرور كثيف وتوقفت تماما. قالت «بتينا» وهي تضع يدها على كتف «برويز» دون أن تنتبه لذلك:

ـ والدك.. هذا الرجل الطيب قلق عليك، وأنت تعرف أنه يحبك أكثر من حياته.

ـ تقولين إنه يحبني؟!

ـ نعم !

ـ لماذا إذن يترك امرأة مثلك تلمسه هكذا؟!

وإذا كانت «بتينا» قد نظرت إليه بغضب، فإن غضب نظرته كان مضاعفا... كان غضبا باردا...

قالت: وأي امرأة أنا حتى أستحق منك أن تكلمها هكذا؟!

ـ أنت أدرى... دعيني أنزل..

قال والده: لا

قالت «بتينا»: لا تقلق... سأنزل أنا !

قال برويز: لا تنزلي..

ولكنها فتحت باب السيارة التي كانت تتحرك الآن، وقفزت منها وانطلقت مسرعة في طريقها. كان «برويز» ينادي عدة مرات ولكنها تعبت.

أخذ «برويز» الولد إلى المنزل ولم يقل شيئا، ودخل «علي» غرفته مباشرة. برويز لا يستطيع أن يقرأ الصحيفة ولا أن يشاهد التلفزيون.. أو يجلس. أخذ يشرب ويشرب.. وفي النهاية صعد إلى الطابق العلوي وراح يتحرك جيئة وذهابا أمام غرفة ابنه.. وأخيرا فتح الباب وكان «علي» يصلي.. لم يحول الولد بصره عن وجهه...

دفعه «برويز» بشدة فوقع.. سحبه من قميصه وضربه.. وقع «علي» ثانية. وجهه كله دم و«برويز» يلهث... ولكنه واصل الضرب.. والولد لا يغطي وجهه.. ولا يرد على الضرب.. ولا خوف في عينيه..

كل ما قاله من خلال شفته المشقوقة:

«...والآن ...من فينا المتعصب؟!» ■

تعريف بالكاتب

– قاص وكاتب مسرحي وروائي وسيناريست ومخرج سينمائي، إنجليزي من أصل باكستاني (من مواليد كنت – درس الفلسفة في «كنجز كولدج» - لندن.

من أشهر مسرحياته «الملك وأنا» - ١٩٨٠ - و«الضواحي» - ١٩٨١ - التي حصلت على جائزة جورج ديفاين.

– عين في سنة ١٩٨٢ كاتبا مقيما في مسرح «الرويال كورت»، وفي سنة ١٩٨٤ رشح سيناريو فيلمه «مغسلتي الجميلة» لجائزة الأوسكار.

– من أشهر رواياته «بوذا الضاحية» - ١٩٩٠ - وحصلت على جائزة «ويتبرد» للرواية في نفس العام، وحولها تلفزيون الـ B.B.C إلى مسلسل في عام ١٩٩٣، ورواية «الألبوم الأسود» - ١٩٩٥ و«ألفة» - ١٩٩٨.

– والقصة المنشورة هنا، اخترناها من مجموعته الوحيدة «الحب في زمن كئيب» الصادرة في لندن عام ١٩٩٧، وقد حولت إلى فيلم سينمائي عرض في مهرجان «كان» سنة ١٩٩٧.

(المترجم)

قصة قصيرة

السيدة الجليلة

د . هدى النعيمي*

يتصاعد التصفيق عند دخولك القاعة المكتظة بالكراسي والبشر، ببطء تتحرك قدماك وسط الأكف المصفقة، ابتسامة هي ربع ابتسامة هذه التي تعلو وجهك الشفاف، لم تنزلي ذراعك الأيمن سريعا وأنت تلوحين للجمع البشري. كالمسمار تقفين أمام الصف الأول تنظرين إلى هؤلاء الذين تجمعوا كي يصفقوا. يصفقون طويلاً حتى تحني رأسك وتضمي كلتا يديك إلى صدرك، جذع جسدك المتلفع بالسواد. تقفين كالمسمار، إضاءات كثيرة برقت وأنت على ذلك الوضع، لا تهدأ كاميرات التصوير والأكف المصفقة حتى تقرري أنت. ترفعين رأسك وتنزلين يديك وتتقدمين برفقتك السيد الوزير والسيدة حرمه إلى مكانك المعهود في صدر القاعة. ما زالت إضاءات التصوير تلمع بين حين وآخر من صوب مرة ومن صوب آخر مرة أخرى.

حتى عندما بدأ الوزير كلمته ورفع يده يلوح، وعندما علا صوته مع ذكر اسم الزعيم الراحل وأشار إلى صورته التي تغطي مساحتها خلفية المسرح الكبير، عندها برق في عينيك مباشرة ضوء لا ينقطع استمر دقائق. مشاهدو الشاشة الصغيرة لهم الحق أيضا في تحليل ابتسامتك الربعية الضائعة بين شفتيك والوجنة.

صفقت في كبرياء عندما أنهى الوزير كلمته، وعندما صعد إلى المنصة آخر، قيل إنه صديق الزعيم ورفيق دربه.. لكنك لم تريه إلا بعد أن رحل الراحل. وخرجتُ إلى عالمك أسماء كثيرة تنحني أمامك بإجلال، وما زالت تنحني أمامك بإجلال. عشرين عاما لم يتنه الانحناء ولم يتوقف التصفيق ولم تهدأ عدسات الكاميرات ولم تسكن الميكروفونات الصغيرة. في كل عام، في مثل هذا اليوم يتذكرون.. ينحنون، يصفقون، تلمع الأضواء وتتحدث الميكروفونات، تترشحين سوادك الدائم وتقفين كالمسمار أمامهم ليمارسوا طقوسهم السنوية. الآخر على المنصة أسقط على الخلفية شاشة بيضاء ضخمة وأشعل فلما سينمائيا، إحدى خطب الزعيم الجماهيرية من أجل الحرية والعدل.

كان اليوم الرابع لزواجك منه، قال: «عليك بانتظاري في البيت حتى أعود، قد أعود ليلاً وقد أتغيب أسبوعا في الخارج». غاب شهرا وعاد يحمل عشرة أعوام فوق أعوامه الخمسين، حملتها معه برضا، بسعادة كتلك التي تفجرت بداخلك يوم امتدت يده القوية إلى جهاز التسجيل الصغير فأغلقه ثم نظر إلى عينيك

(*) قصة قطرية.

مباشرة: «هل توافقين على الزواج مني». كان تحديا أمام رئيسك أن تقنعي الزعيم بالحديث لمجلتك المتواضعة، فما يكون موقفه إذا عرف أنك أقنعته بالزواج؟ ما يكون موقف أمك وأبيك ولمياء صاحبتك المتزوجة قريبا من ابن عمك؟ ما موقف تلك الجماهير عندما تتأبطين ذراعه وهو يشعل فيها نار الحماسة من شرفته العالية؟ عليك أن توافقي لتعرفي الموقف القادم.

لكن صورة فوتوغرافية لم تضمك وإياه إلا عندما دخل صندوقا خشبيا ملفوفا بعلم، ودخلت أنت ثوبا أسود ما زلت تتحركين بداخله.

عامين ونيفا كنت زوجته التي لا يراها أحد، وعشرين عاما أرملته. ملك الجماهير التي أحبته وحملته على أكتافها وخرجت تحمل صورته وتصرخ وتهتف باسمه يوم مات، ثم أطلقت اسمه هنا على جمعيات خيرية ومؤسسات عامة وخاصة، وصار لاسمه الذي مازلت تحملينه شارع وميدان في وسط المدينة. الميدان يحمل تمثالا في ضعف حجمه الطبيعي، في موسم الذكرى العاشر، أزيح الستار عن تمثاله، صنعه مثّال شهير من دولة صديقة، كلّف بذلك رسميا من حكومته، عمل فيه لأكثر من عام فجاء مطابقا لواقعه الذي كان بشكل كبير. يومها صفقت لك الجماهير كثيرا، والتقطت عدسات الكاميرات صورتك وخلفك التمثال. صفقت الجماهير كثيرا ليس للمثّال ولكن للتمثالين، أنت وزوجك الراحل، صفقت لتمثالك الذي يدعي الحياة وتمثاله الذي يدعي الموت.

يوم قال لك إنني ما خلقت لأموت، صدّقت، أنه لن يتركك وحيدة وأنه سيعيش معك إلى آخر العمر، وعندما رحل ظننت أنه كان يكذب، ثم اكتشفت أنه لم يكذب أبدا وأنه معك، داخل ثوبك الأسود، ملتصق دوما بجلدك، لا ينتزعه الشمع الساخن ولا يذوب مع رغوة الصابون، وأنه غير مسموح لك بإسقاط صورته من الذاكرة كما سقطت صورة أبيك وخالك، واقتربت صورة أمك من السقوط. اكتشفت أنك الميراث الحي الذي أعطاه لشعبه ليبقى حيا.

عندما دلك الطبيب الأعزب «ياسر» على تلك الحقائق غضبت، عندما أمسك بيديك ليضعها على الحقيقة لتقرئيها على طريقة بريل، غضبت، صرخت في وجهه أن يكف. قلت إن وطنيتك فوق كل اعتبار وإن حملك لاسم الزعيم الراحل حتى الآن دليل ذلك وإنك سعيدة وراضية بما تفعلين وإن كونك «السيدة المبجلة» في بلدك يعادل أي تضحية في سبيله. لكنك لم تستطيعي النوم تلك الليلة ولا الليالي التي أعقبتها، واتصلت بلمياء لتأتيك بعلبة سجائر.. لمياء الوحيدة التي تعرف أنك تدخنين وأن السيجارة الأولى.. أشعلها لك المرحوم وقهقه كثيرا مع سعالك الحاد. جاءت لمياء ومعها علب السجائر وعلبة ملونة أخرى، هدية لك من ابنها الذي صار طالبا في السربون. في العلبة ذات الغلاف الملون تسكن قيمة من الدانتيل الأسود ووردة سوداء يتدلى منها شريطان من الساتان حتى نهاية العنق، قالت إن هذه تصلح لتحضري بها افتتاح دار الأيتام بعد غد.

كان الطبيب ينظر إلى القبعة وإلى عينيك التي تبحث عنه بين المصفقين. وجدته، أشرت له برغبة في لقاء آخر، أسعدته الرغبة. تحدث عن الرغبة التي تسكنك ككل امرأة وعن حقك في اشتعال الرغبة. تحدث عن الضريح الذي تخلته أنت ليخرج منه الزعيم، تحدث عن وجهك الصافي الذي لم ولن تزوره التجاعيد وعن الشعيرات البيضاء التي ستختفي سريعا عند هجوم الحناء أو الصبغة. تحدث عن جزيرة نائية تجلو فيها الحياة وعن أناس يقدرون معنى الحياة، تحدث كثيرا. لم تغضبي منه، لم تصرخي في وجهه ولم تقلبي الطاولة. ضحكت على نكته ظريفة ثم ضحكت أكثر على نكتة أخرى أكثر طرافة. وعندما لامست أصابعه يديك - عفوا أو عمدا - جفلت، ارتعشت، اشتبكت الرؤى وغاصت الكلمات. فطلبت مغادرة المكان ولم يمانع.

لم تكن اللقاءات كثيرة.. بل قليلة وعزيزة، ثرية. تكفي ثانيتها لأن تعودي إلى بيتك تغنين..لأول مرة تغنين بصوت مسموع بعد أن تأكدت أن الباب مقفل. وتكفي الثالثة لأن تبحثي في دولاب ملابسك عما يليق بلقائه وأن تحتقري المساحة السوداء التي تغطي كامل الدولاب، وحتى الثوب الأسود الحريري الذي تسلل من بين نسيجه خيوط فضية اللون لتسقط لمعانها على باقي الثوب، لم يكن مقنعا بشكل كبير لا لك ولا له. الرابعة كانت كافية لأن تعديه بخلع السواد بعد الحفل التأبيني العشرين، وأنك يوم زواجكما ستلبسين ثوبا أبيض كالذي حلمت به طوال عمرك وكالذي حلم به لعروسه طوال عمره. بعد تلك الرابعة، عدت إلى البيت ترقصين، أغلقت الباب والشباك ورقصت. فتشت في حاجات الشهر التي جاء بها السائق والتي صارت تخلو من الفوط الصحية منذ أربعة شهور، عن كريم الحماية من التجاعيد، لطخت به وجهك. سألت لمياء عن مدربة «الأيروبك» التي تذهب إليها، طلبت منها أن تأتي بها ثلاث مرات في الأسبوع إليك، تشعرين أن وزنك زائد بعض الشيء وتحتاجين إلى فقد بعض الكيلوجرامات.

وعندما تخبرك الخادمة التي رافقتك الرحلة منذ زواجك الأول بأن ابنتها قد خطبت إلى جارها، تتبرعين لها بثمن الثوب الأبيض وسوار ذهبي، تمسكين بورقة وقلم ترسمين تخطيطا كروكيا لفساتين ملونة، ستخيطينها وستشترينها من دور الأزياء التي تزورينها دوما لتأخذك البائعة فورا للثياب السوداء. لن تزوري بعد اليوم ذلك القسم الأسود. تتذكرين ثوبا أحمر ارتدته نجلاء فتحي في إحدى أفلامها منذ سبع أو ثماني سنوات، كنت معجبة بذلك الثوب، كثيرا ما أوقفت شريط الفيديو عن الدوران لتتأملي تفاصيله، تقولين لنفسك:نعم، ثوب نجلاء فتحي، سأخيط مثله». تكتبين الأماكن التي تشتهين زيارتها مع ياسر، تصفقين لنفسك، هذه المرة تصفقين لنفسك لا تحتاجين لآخرين للتصفيق، تخور قواك من الغناء والرقص والتصفيق وتسقطين في الفراش، تنامين، تتمنين ألا تستيقظي إلا بعد الحفل التأبيني العشرين.

المشهد الأخير من الفلم السينمائي المعروض

على خلفية المسرح، الجائزة الجماهيرية وأنت في يومك الأسود الأول، لا تستطيعين البكاء، لأنك مثله .. قوية، تصعدين المنصة، تلوحين للمصفقين، تستلمين درعا جديدا، تضمينه إلى تلك الدروع والأوسمة والميداليات التي تجمعت داخل الخزانة الزجاجية في الصالون الكبير. ينحني لك الوزير والوزير الآخر وتلوحين للجميع مودعه، تبتعدين عنهم، تدخلين صومعتك من جديد.. تفتحين أدراج المكتب، تخرجين الأوراق والرسوم الكروكية، تتنهدين بشدة، تنظرين في الكتالوجات التي جاءت بها لمياء إليك، تنظرين إلى الخطوط والدوائر على بعض الموديلات على قرط لامع معلق في أذن إحدى العارضات، تسقطين الصفحات الملونة وتخرجين علبة السجائر، واحدة، اثنتان، ثلاث، يكفي هذا، لا بل ستكتفين بأربعة، الهاتف لا يرن والخطوط سليمة، والوعد يؤكد أن تبادري بالاتصال بعد الحفل. عاودت الإمساك بكتالوجات الأزياء والأخرى التي تبين الجزيرة التي تحلو الحياة بها وجزرا أخرى ما كنت تعلمين بوجودها على الأرض بأزهار وطيور ما كنت تعلمين أن الله خلقها..تتنهدين، تنفثين نفثة من الدخان في الفراغ والباب يقول إن أحدا ما يطرقه.. الخادمة أم العروس.

تؤكدين لها أنك سوف تحضرين بعد قليل، تعاودين التنهد، تتحرك قدماك للدولاب تقفين أمامه طويلاً، تمتد يداك إلى الأمام ثم تعودان إليك، تنظرين إلى ساعة الهاتف، تمتد إليها يدك ثم تعود، تسقطين على حافة السرير، لا تشعرين بالسائل الشفاف الذي امتلأت به حدقتا عينيك، تخرجين ثوبا أسود بحزام من الساتان رياقة من الساتان المقلب، تدخلين بداخله ■

الإسلام والغرب : هل المواجهة خرافة ؟

تحليل ونقد : د . أحمد زكريا الشلق*

منذ انهيار الشيوعية، وبروز دور الحركات النضالية الإسلامية في الشرق الأوسط، وما نتج عن ذلك من مخاوف وهواجس وردود أفعال بشأن «الصراع القادم» بين الإسلام والغرب، بعد أن نفض الغرب يده من الشيوعية.. بدأت تبرز في ساحة الفكر أطروحات جديدة، تكرس الهيمنة الرأسمالية الغربية وتسجل ماتعتبره انتصارا تاريخيا حاسما، عبرت عنه أطروحة فرنسيس فوكوياما عن «نهاية التاريخ وخاتم البشر»، كما عبرت عنه من زاوية انتصار الحضارة الغربية القوية كتابات صمويل هنتنجتون عن «صراع الحضارات»، بعد أن كان أشبنجلر قد تنبأ بانهيار الحضارة الغربية وسقوطها في أعقاب الحرب العالمية الأولى.. وشارك أيضا كتاب آخرون، وإن كان ذلك من زوايا مغايرة ومختلفة، عبرت عنها كتابات بيترجران عن «ما بعد المركزية الأوروبية»، ومحاولة برنال البحث عن أصول إفريقية للحضارة الكلاسيكية الأوروبية في «أثينا السوداء». ومازالت الإسهامات تترى لتعالج أصول الصراع، وتحاول التنبؤ بطبيعة الصدام القادم.

وفي إطار تلك الإسهامات جاءت دراسة جديدة، تضمنت رؤية تحليلية مغايرة لطبيعة العلاقة بين المجتمع الإسلامي والمجتمع الغربي، قدمها لنا الكاتب الإنجليزي (الأيرلندي الأصل) المتخصص في شئون الشرق الأوسط التاريخية والسياسية وهو فريد هاليداي Fred Halliday، الذي قدم لنا أطروحة جديدة، تعتمد منذ البداية، على وصف المواجهة بين الإسلام والغرب على أنها مجرد «خرافة» راح يستدل ويقدم الأسانيد من خلال كتابه المهم، على تأكيد قضية أن المواجهة بين الإسلام والغرب هي مجرد خرافة، صنعها الغرب، وساهمت الراديكالية الإسلامية في تأكيدها، حتى اكتسبت هذه الخرافة قوة خاصة، وصارت كأنها حقيقة لا مفر من مواجهتها والتعامل معها..

ومن المهم ملاحظة أن الرؤية الجديدة التي قدمها هاليداي والتي نشرت بكتابه الصادر في لندن بالإنجليزية عام ١٩٩٥ تحت عنوان Islam and the Myth of Confrontation هي رؤية خبير من خبراء الدراسة العربية والشرق

(*) أستاذ التاريخ المعاصر بجامعتي عين شمس وقطر.

أوسطية على وجه الإجمال، ممن تابعوا بدأب نشأة ونمو الحركات التحررية، والحركات الاجتماعية والسياسية في الجزيرة العربية والشرق الأوسط عموما، وله دراسات ومتابعات منشورة، يعرفها المتخصصون، منها: الجزيرة العربية بدون سلاطين (١٩٧٤)، الدكتاتورية والتنمية في إيران (١٩٧٨)، الثورة الإثيوبية (١٩٨٢)، الثورة والسياسة الخارجية في اليمن الجنوبي (١٩٩٠)، ثم هذا الكتاب عن المواجهة بين الغرب والإسلام والذي صدرت له ترجمة عربية عن دار الساقي بلندن (١٩٩٧).

والنظرة العامة للكتاب الجديد توضح أن المؤلف المهموم بالشرق الأسط والمتخصص فيه، بدأ بتحليل أوضاعه وعلاقتها بالسياسة الدولية، وسلط أضواء كاشفة على الثورة الإيرانية، وما أثارته من جدل خاصة فيما يتعلق بعلاقة الدين بالدولة والسياسة وموقف الغرب، ثم انتقل إلى تحليل لحرب الخليج الثانية (١٩٩٠ - ١٩٩١) وذلك من زاوية صلتها بالعلاقات الدولية، انخرط بعدها في إشكالية الكتاب الأصلية عن الإسلام والغرب وتساءل: هل هو خطر الإسلام، أم خطر على الإسلام؟ وجعل يعالج ما تفرع عن الفكرة الرئيسية من تحليل لفكرة «الخرافة» كيف تشكلت ووجدت، وراح يفرز الخرافات، ويدرس قضايا تتصل بالمواجهة، كقضية حقوق الإنسان والشرق الأوسط الإسلامي، ومعاداة المسلمين في السياسة المعاصرة، وأخيرا، موقفه من الاستشراق ونقاده.

لقد بدأ هاليداي أطروحته بمدخل مهم نفى فيه الافتراض الشائع بأن الشرق الأوسط حالة فريدة، تختلف عن بقية العالم، وأنها عصية على الفهم بالنسبة للغرباء عنه، كما أوضح أن تركيزه على الإسلام بوصفه دينا وظاهرة سياسية على السواء، ويبدي اعتقاده بأنه لابد من التمييز بين معنى المصطلح: الدين والسياسة، أو الإسلام بوصفه دينا وسياسة: الإسلام كدين له عقائد واضحة معينة ومتميزة تشكل منظومة إيمانية تتضمن الأخلاق والغيب والقدر.. وهي قضية المؤمنين المشتغلين بأمور العقيدة والمتخصصين فيها، (وهو ما يعترف الكاتب بأنه لايخوض فيها لعدم اختصاصه).. والإسلام بوصفه نظاما اجتماعيا وسياسيا، ومن ثم دراسة مجتمعاته وأنظمتها السياسية.

لقد دفعت أطروحة هنتنجتون عن صراع الحضارات بكاتبنا إلى التساؤل عما إذا كانت العلاقات الدولية تتمحور، أو لا تتمحور، حول قضية الصدام والصراع بين الدول، في شكل صراعات حضارية تفضي إلى انقسام العالم إلى كتل.. ويعتقد أن الكثيرين ممن يتحدون الهيمنة الغربية، أو أولئك الذين يسعون للدفاع عنها، يفعلون ذلك، باستدعاء «الحضارة» للاسترشاد واكتساب الشرعية.. ويرى أنه بعد انتهاء الحرب الباردة، يبدو أن صراعات أخرى، أحدها الصراع بين الإسلام والغرب، ستحل محلها، وسيبدو «صعود الخطر الإسلامي» واحدة من تلك الحالات على وجه التحديد.

وثمة استنتاج متعجل يرى فيه هاليداي أنه ليس واضحاً بالمرة أن الاختلاف الحضاري كان أساس الصراع الدولي، سواء في التسعينيات أو

في أي وقت آخر، ويضرب أمثلة لصراعات اليابان وأمريكا، وروسيا مع الغرب، وصراعات دول الشرق الأوسط حول النفط والأسلحة النووية.. إلخ، ويراها جميعا صراعات تتعلق بقضايا دنيوية مباشرة. والأهم من ذلك كله، يرى أن مصطلح الحضارة نفسه موضع تساؤل، فقد كانت استخداماته المبكرة باعتباره نقيضا للبربرية أو الهمجية، بينما الاستعمال اللاحق يشير إلى كتل ثقافية أو دينية، يفترض أن ثمة كيانات كهذه، تمثل معطيات تاريخية متماسكة، وأن بالإمكان تعبئة قوى دولية حولها، ويستنتج كاتبنا نتيجة مهمة هي نفسها موضع نقد ومراجعة حين يذكر أن «الحضارات مثل الأمم والتقاليد والجماعات، مصطلحات تدعي واقعا ومرجعية هي نفسها موضع تساؤل.. لا تلبث أن نكتشف أنها نتاج عصري.

* * *

وفي تحليله لأوضاع «الشرق الأوسط والسياسة الدولية» راح يثبت خطأ مقولة إن الشرق الأوسط هو أكثر المناطق بعدا عن الاستقرار وأشدها مدعاة للقلق في العالم الثالث منذ نهاية الحرب الثانية، ذلك أن الشرق الأقصى قد شهد أفدح النزاعات، في كوريا وفيتنام، وفي أنجولا وموزمبيق، كما شهد الشرق الأقصى، بالإضافة إلى الحروب، أعلى درجات الغليان السياسي.. ورأى أنه لا طائل وراء البحث عن نمط أو سبب مشترك في النزاعات التي دمرت الشرق الأوسط في العقود الأخيرة، ذلك أن مجتمعاته نفسها شديدة الاختلاف، ودولها ذات تكوينات سياسية متنوعة وأعصى على تفسير داخلي موحد، وكذلك يعتقد أن التوسل بعامل خارجي مشترك واحد هو من باب التضليل.. فعلى امتداد سنوات طويلة حاول كتاب الحرب الباردة أن يلقوا بمشكلات الشرق الأوسط كلها على عاتق الإسلام، أو النفوذ السوفيتي.. وبالقدر نفسه من التبسيط نسبها آخرون إلى أعمال الإمبريالية.. صحيح أن هذه الإمبريالية، بوصفها نظاما للهيمنة الخارجية، كان لها دورها بكل تأكيد.. ولا بد من إدخال «العوامل الخارجية» في الصورة، ولكن «النزاعات الإقليمية» اندلعت بالقدر نفسه من قوى داخل هذه المجتمعات نفسها. ويضرب أمثلة بالحرب الأهلية في لبنان، وبالحرب العراقية الإيرانية، وحرب الخليج ١٩٩٠ - ١٩٩١.

لقد بلور هاليداي أهم ما يميز الشرق الأوسط من خصائص رئيسية رآها تتمثل في سيادة الإسلام، والقضية الفلسطينية، والوحدة العربية، ثم صعود الدول النفطية، وأخيرا ظاهرة «الإرهاب».. وفي تحليله للظاهرة الأخيرة، وهي الأهم لاتصالها بالموضوع الرئيسي للكتاب، ذكر أن مسألة الإرهاب مرتبطة في الذهن الغربي العام بالشرق الأوسط، وعلى الأخص بتيار خاص من الأصولية الإسلامية (الإسلاموية) تنحو نحو أعمال العنف وخطف الرهائن وقتل المدنيين.. إلخ. ويؤكد أن هذه العمليات الإرهابية ارتكبها متطرفون من أيديولوجيات شتى في الشرق الأوسط. فالإرهاب بوصفه عملاً إجرامياً تمارسه مجموعات سياسية مدنية ضد مدنيين مسالمين، إنما هو ظاهرة عامة

وليست خاصة بالشرق الأوسط، فقد حدثت أعمال من هذا القبيل على امتداد التاريخ، وكانت شائعة في الحياة السياسية في بلدان وثقافات كثيرة خلال القرن العشرين.

وأول الإرهابيين في السياسية الحديثة لم يكونوا من الشرق الأوسط، بل كانوا فوضويين من روسيا، وجمهوريين من أيرلندا، وقبارصة يونانيين وغيرهم.. كما لم ينشأ الإرهاب بين المسلمين، ولا كانوا من منفذيه.. وإذا كانت بعض دول الشرق الأوسط قد مارست الإرهاب، إما ضد رعاياها، وإما ضد سكان مجاورين، يعتبرون أنهم يمثلون تهديداً، فلا حاجة إلى التأكيد على أن هذه الأعمال قد ارتكبتها أيضاً دول أوروبية كثيرة، سواء في أوروبا، أو في دول أخرى خلال القرن العشرين.

ويبدو صحيحاً تفسير الالتباس الحادث عند مناقشة موضوع الإرهاب، فثمة اعتقاد بأن مردّه إلى الفكرة القائلة بأنه موجّه عادة خارج المنطقة نفسها، أي ضد الأوروبيين، زواراً كانوا أم صحفيين أم سياحاً أم دبلوماسيين.. لقد وقعت بالفعل اعتداءات على مثل هؤلاء، ولكن الأكثر بكثير هو ما وقع داخل المنطقة ضد أهلها أنفسهم.. كما أن الجماعات التي استخدمت وسائل مستهجنة لارتكاب تلك الأعمال، غالباً ما تكون مدفوعة بأهداف سياسية، وبالتالي تستحق المناقشة، فضلاً عن أن بعضها يرتبط عادة بشكل من أشكال الدفاع عن الاستقلال الوطني، وبالتالي فإن وصم هذه الجماعات بالإرهاب، إنما هو وسيلة لإدانة وسائلها، تستخدم لاستبعاد مناقشة أهدافها.. إن هناك قضايا أبعد من الإرهاب ينبغي أن تؤخذ في الحسبان..

ويتخذ هاليداي من «الثورة الإيرانية» من منظور مقارن، حالة لدراسة المدى الذي يستطيع فيه الإسلام، كدين، أن يفسر مجرى أحداث سياسية في أواخر القرن العشرين. فلأول مرة في التاريخ الحديث تقوم فيه ثورة تستند إلى الدين في أيديولوجيتها وتنظيماتها وكوادرها وأهدافها وتطلعاتها.. ويرى أنه بالنظر إليها نظرة نقدية فاحصة، سنجد أن لها سمات، كثيراً ما نغفلها، في غمرة المبالغة في التشديد على الدين. ومن هذه السمات - في رأيه - رفض التقدم التاريخي. فالخميني اقترح العودة إلى نموذج أسبق للممارسة الاجتماعية والسياسية، ورفض الكثير من أوجه الحداثة، وساق المؤلف أمثلة - لذلك من خطبه وشعاراته في هذا الشأن.

ومن هذه السمات كذلك عدم الاعتراف بأهمية العوامل الاقتصادية والمادية، ودورها في الثورة الإيرانية، وأشار إلى أن الخميني حاول أن يقلل من تطلعات الناس المادية، بغرس مثله الأعلى في التقشف العام، عن طريق رفض السلع الاستهلاكية الغربية..

ومن هذه السمات أيضاً ما أسماه «رفض التاريخ، واستمداد الشرعية من القادة المسلمين في القرن السابع، أي منذ عهد الرسول ﷺ ومؤسسي الإسلام الشيعي، كما جعلت الثورة وكتاباتها ودستورها الجمهوري، جعلت السلطة في يد المرجع الديني، الذي يستوحي العناية الإلهية، وهو الفقيه الذي يستطيع أن يتجاوز كل الهيئات المنتخبة، ويستطيع أن يملي آراءه على

المؤمنين.

لقد كان واضحاً أن السنوات الأخيرة من حكم الخميني اتسمت بصعوبات بالغة، نجمت إلى حد بعيد، عن غموض أيديولوجيا الثورة نفسها: غموض يكمن في دور الدولة على وجه التحديد، في الوضع المستجد بعد الثورة، والعلاقة بين الحكم والإسلام نفسه. ففي الفترة الأولى أعيدت كتابة الدستور، ليتضمن مفهوم ولاية الفقيه، وبدلت السياسة الاقتصادية لمنع الربا، وتحول التعليم ليعكس التفكير الإسلامي، وكذلك الشأن في التشريع، وأجبرت النساء على التحجب، ولكن «أسلحة» الدولة هذه كانت تمضي مع مناظرة أخرى حول المدى الذي يمكن معه أن تشكل هذه الأسلحة قيداً على أعمال الحكومة، وقد باشر هذه المناظرة رجال دين مناهضون لنظام الخميني، للحد من سلطة النظام الجديد، وكانوا متسلحين بأسس إسلامية.

ويقدم هاليداي استخلاصات عامة تتصل بقضية كتابه الأصيلة، الممثلة في علاقة الدين بالسياسة ومدى تجسيد الثورة الإيرانية لحقيقة هذه العلاقة.. فيذكر أن التضافر بين الحديث والتقليدي فيها بصورة فريدة، كانت له سمات مؤسسية وأيديولوجية على السواء، وفي رأيه أن قوة الثورة تعود، أولاً إلى تحول المجتمع الإيراني في الستينيات والسبعينيات إلى التمدين والتصنيع المتسارعين، وما نتج عن ذلك من توترات ديموجرافية واجتماعية. ويذكر أنه صحيح أنه كان بمقدور الحركة الإسلامية أن تنهض بنجاح بدون هذا التحول، كما نهضت في تسعينيات القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين (الثورة الدستورية)، ولكن احتمالات نجاحها كانت ستكون أقل بكثير، فإن ما مكن من تدمير النظام الملكي وتحييد ما يحظى به من دعم خارجي، هو «القوة الكبيرة التي انفجرت بها الحركة المدينية، وهي في رأيه قوة مستمدة من عملية التحول الاجتماعي العميق..

وهكذا يبدو تأكيد الكاتب على أن العوامل التي مكنت رجال الدين من تحدي الشاه وإسقاطه، كانت عوامل علمانية على نحو بارز، فظروف المعيشة المادية، ومناهضة الدكتاتورية الملكية، ومعاداة النفوذ الأجنبي، كلها قامت بأدوارها المهمة في إسقاط الشاه.. ويضيف إلى ذلك أن أيديولوجيا الثوريين وبرنامجهم نفسه، كانا يتضمنان العديد من الموضوعات التي تشترك بها مع أوضاع ثورية أخرى: استعادة الاستقلال الوطني، مصادرة أموال الأغنياء، معاقبة المذنبين والفاسدين، وإعادة توزيع الثروات.. إلخ.

إن الوحدة المتناقضة بين «الحديث» «والتقليدي» في الثورة الإيرانية، كان وراء النجاح الذي أحرزه خصوم الشاه، وإن هذه الوحدة لم تدم طويلاً بعد سقوطه، وإن تاريخ إيران بعد ذلك صار تاريخ انفصال بين العنصرين، وإن محاولة بناء مجتمع يهيمن عليه رجال الدين واجهته مشكلات عصية، وترتب على الثورة خفض مستوى المعيشة في عموم المجتمع المديني، وظهور قدر كبير من البطالة والتضخم، وظهور تحديات قوية من القوى الخارجية، وما جرته عملية تصدير الثورة

من مشكلات أبرزها الحرب الطويلة والشاملة مع العراق.. كذلك فإن فرض شكل جديد للحكم طابعه مركزي يهيمن عليه رجال الدين، قد أثار معارضة شديدة وواسعة النطاق، من جانب قوى سياسية دعمت إسقاط الشاه، لكنها لم تؤيد إقامة جمهورية إسلامية يحكمها الفقيه

* * *

وننتقل مع المؤلف لدراسة «حرب الخليج الثانية» ١٩٩٠ ـ ١٩٩١، حيث يحلل مغزاها مقدما تقييما لها، رأى أنه ربما يتغير، فبدأ بخلفية تاريخية عن الصراع بين إيران والعراق، ثم انتقل إلى دراسة الظروف التي اندلعت فيها الحرب الثانية (غزو الكويت) وقدم تحليلاً لأهم ما أثارته من قضايا ونتائج، في ضوء العلاقات الدولية، خصوصا قضايا السيادة والتدخل والحرب العادلة وغيرها..

وقد يبدو هذا الموضوع، للوهلة الأولى، مقحماً على دراسة تتناول علاقة الدين بالسياسة أو المواجهة بين الإسلام والغرب، لكن المؤلف في استخلاصاته الأخيرة، ألمح إلى أن هذه الحرب تمثل، بمعنى ما، بداية صراع عالمي جديد، أو صراع يعاد إحياؤه بين الغرب والإسلام، أي نسخة جديدة من الحروب الصليبية.

وربما كانت معالجته المباشرة والوحيدة لهذه المسألة، قد عبر عنها عندما ذكر أن صدام حسين سعى إلى تعبئة مشاعر المسلمين وراءه داعيا إلى «الجهاد» وراسماً الشعار الإسلامي «الله أكبر» على العلم العراقي، وأضاف أن كثيرين ممن حذروا من العمل العسكري قبل يناير عام ١٩٩١ كانوا يخشون أن تتفاقم العلاقات بين الغرب والشعوب الإسلامية، تفاقماً لا رجعة فيه.. وهنا يكشف إمعان النظر أن «صدام» لم يكن ممن يحتلون الصدارة في الراديكالية الإسلامية، بعد أن حارب إيران الثورية الإسلامية ثمانية أعوام، ونكّل برجال الدين المعارضين في الداخل. كذلك فإن المتنافسين الرئيسيين على زعامة العالم الإسلامي، وهما المملكة العربية السعودية وإيران، كلاهما ابتعدا عن العراق.. وإذا كان ثمة مشاعر مؤيدة للعراق في العالم العربي، فإن هذه تتعلق بمعارضة وطنية لتدخل غربي قدر علاقتها بالدين إن لم يكن أكثر..

وعلى الجانب الغربي، فإن الحديث بخفة عن حرب جديدة مع «الإسلام» هو هراء من حيث الأساس، إن لم يكن مبالغة نفعية من جانب تجار السلاح والخبراء العسكريين. فالغرب وديمقراطياته ـ حسب قوله ـ لا يحتاج إلى عدو، سواء كان الشيوعية أو الإسلام، أو غيرهما، ثم لا يجب أن ننسى أن الولايات المتحدة الأمريكية ووكالة مخابراتها، كانت منهمكة خلال الثمانينيات في أكبر عملياتها السرية لدعم القوى الإسلامية في أفغانستان.

* * *

ونتساءل مع المؤلف عن طبيعة وحقيقة العلاقة بين الإسلام والغرب: خطر الإسلام، أم خطر على الإسلام؟ وذلك هو السؤال المحوري الذي دارت حوله فصول الكتاب.. وهنا لا بد من مناقشة القضايا التي ولدت خرافة «التهديد الإسلامي» المزعوم، ذلك أنه منذ أواخر

السبعينيات وبالأخص منذ قيام الثورة الإيرانية (١٩٧٨ ـ ١٩٧٩) أصبحت قضية «الإسلام» وتحديه المزعوم «للغرب» تشغل العالم بشكل مستمر.. ومن هنا ناقش المؤلف الطريقة التي ظهر بها ضرب من «العداء للمسلمين» أي معاداة المسلمين والاعتداء عليهم..!

إن صورة «التهديد الإسلامي» مضللة، وهناك التباسات تكمن في صلب الصراع «المزعوم». فبمجرد أن يكون الناس «إسلاميين» بمعنى ديني وثقافي عام، تلصق بهم معتقدات وسياسات توصف تحديدا بكونها «إسلاموية» أو «أصولية»، فيتهم غالبية المسلمين بالسعي إلى فرض برنامج سياسي ذي خلفية دينية على مجتمعاتهم، لكن الحقيقة الماثلة أن غالبية المسلمين، ليسوا مؤيدين للحركات الأصولية، وهكذا تعزى المسألة بخفة بالغة إلى الإسلام وتأثيره.

ويعود هاليداي بما أسماه ظاهرة «التهديد الإسلامي المعاصر» إلى مصادر قديمة، بعضها يرجع إلى الصراع التاريخي بين عالم الغرب المسيحي وعالم الإسلام والضارب إلى نحو ألف عام.. ويؤكد أن هذا «القلق» التاريخي من الإسلام لقي دعماً من مصدر آخر تماما، وهو نهاية الحرب الباردة، حيث كان هناك ادعاء بأن نهاية هذه الحرب هي نزاع بين غرب ديمقراطي رأسمالي، وشرق دكتاتوري خاضع للهيمنة السوفيتية.. وأن هذه المرحلة ـ نهاية الحرب الباردة ـ كان مناسبة لإحياء الصراع التاريخي القديم بين الغرب المسيحي والعالم الإسلامي، ومن هذا المنظور فإن الصراع مع العالم الإسلامي لدى الغرب، يعكس حاجة داخلية إلى «آخر» مهدد ولكنه خاضع.. فيجري الربط بين العداء التقليدي، ذي الأساس الديني للمجتمع الإسلامي، الذي يعود إلى الحروب الصليبية، وبين ضرورة بسط الهيمنة بعد سقوط الشيوعية.

إن هذه الأفكار الخطيرة التي يجري «توليدها» في الغرب، تتصل بمصالح، أو يبدو أنها تخدم مصالح الزعماء الغربيين «مسيحيين» أو «رأسماليين» أو أثرياء أو إمبرياليين أو كائناً من كانوا، لخلق صورة العدو.. ومع ذلك ـ يضيف هاليداي ـ فإن الخطابية الإسلاموية، تضاهي، من نواح عديدة، خطابية الغرب، في تأكيده لتلك الصورة، وليس في دحضها.

ويضرب مثلا بخطابات الخميني والغنوشي والترابي والمدني، فيراها، تثبت الكثير من الموضوعات التي تروجها الدعاية المعادية للإسلام في الغرب.. ويصف حركتهم بأنها ترفض القيم الغربية في العلمانية والديمقراطية، وحكم القانون المدني ومساواة المرأة والرجل، والمساواة بين المسلمين وغيرهم. كما أنهم ـ في رأيه ـ يعتنقون تعميمات عرقية صارخة عن اليهود والغرب..

ويخلص من آرائه السابقة إلى أن الفكرة القائلة بوجود صراع دائم مع الغرب، ويمكن إحياؤه مع نهاية الحرب الباردة، ليست مجرد اختراع ديماجوجيين أوروبيين أو أمريكيين، ذلك أن البعض في العالم الإسلامي أكدوا الأحكام الأوروبية السابقة، بالتشديد على أنهم لاحقا سيحلون محل البلشفية، بوصفهم التحدي

الأكبر للغرب، وأنهم سيؤدون ذلك بفاعلية أكبر، لأن تحديهم يستمد زخمه من الله.. وبتعبير آخر، يرى أنه إذا كانت هناك خرافات عن الإسلام، فهي تلفق وتشاع، ليس في أوروبا والولايات المتحدة، الساعيتين إلى الهيمنة فحسب، بل تشاع أيضا في ساحة الإسلام نفسها، التي يفترض أنها مقهورة ومهيمن عليها!!

* * *

ثم ننتقل إلى عملية «فرز للخرافات». فبالنسبة للتهمة الأكثر شيوعا ضد الإسلام، هي أنه يبيح الإرهاب. وهنا يرد المؤلف بأنه ليس هناك علاقة لازمة أو تاريخية بين السياسة الإرهابية والهويات الإسلامية، وأن الإرهاب عندما ظهر إلى الوجود في القرن التاسع عشر بمعناه المعاصر، لم يكن المسلمون هم أصحاب الريادة.. كما أن الادعاء بأن الأقليات الدينية والإثنية كانت تعامل على قدم المساواة في الإمبراطوريات الإسلامية الأولى، ادعاء مشكوك فيه حسب رأيه، رغم تأكيده بأن السجل المقارن لهذه المجتمعات يبقى من نواح عديدة، أفضل من سجل المجتمعات المنافسة لها.. فالعالم الإسلامي لم يكن هو الذي نظم إبادة اليهود في الحرب العالمية الثانية، أو الذي طرد السفرديم من إسبانيا، والمسلمون اليوم في عدد من البلدان، ضحايا القمع والإرهاب. في بورما وكشمير وفلسطين والبوسنة.

كما أن مفهوم «الخطر الإسلامي» ذاته أكذوبة، والحديث عن صراع تاريخي دائم، بين العالمين الإسلامي والغربي إنما هو لغو، ومن السخف النظر إلى البلدان الإسلامية، على أنها تهدد الغرب، والخطر الناجم عن قوى إسلامية «موحدة»، في ظل الإمبراطورية العثمانية، اختفى منذ زمن بعيد، والإمبراطورية العثمانية ذاتها تبخرت منذ عام ١٩١٨.

وماذا عن صعود الحركات الإسلامية، واستحضار الإسلام مبرراً للعمل السياسي؟ لابد من الإشارة إلى أن ذلك لا يمثل ظاهرة عامة، وإنما يعكس وجود قوى معينة داخل مجتمعات محددة في العالم المعاصر. وبكلمات أخرى، أنها استجابة لمشكلات راهنة، غالباً ما تكون ذات طبيعة اجتماعية وسياسية، وأهم هذه المشكلات هي تحكم الدولة في الحياة اليومية، وتطور الشرائع القانونية، والهيمنة الخارجية، والتمدين المتسارع، والتنافس على فرص التعليم والعمل والتغيرات الثقافية والاجتماعية، وهذه المشكلات ليست خاصة بالعالم الإسلامي.

إن صورة الإسلام باعتباره ظاهرة بلا دولة، هي أيضا صورة مضللة، ولا شك في أن قوى عابرة للقوميات ظهرت في الماضي، من خلال العلماء الإسلاميين والفرق الإسلامية، كما أن المسلمين قد يشعرون حيال قضية ما أنهم جزء من جماعة أوسع، ويشعرون بالتضامن مع مجموعات إسلامية مناضلة في أماكن أخرى. ولكن الحركة الإسلامية في شكلها السياسي تعرف وتتحدد بدول قومية، واضحة. وهكذا هو الحال، أولاً، بمعنى أن هدف هذه الحركات يبقى الاستيلاء على السلطة، وثانيا، أنها في سبيل ذلك تستخدم العقيدة الإسلامية لتعزيز مصالحها (حالة إيران والسودان).. وأخيراً فإن

هذه الاتجاهات قومية من حيث إن الشكل الملموس الذي تتخذه الحركة الأصولية الإسلامية تحدده المشكلات التي تواجه المجتمع، وعلى سبيل المثال فإن إيران وأفغانستان، رغم كونهما جارتين، فإنهما أنجبتا حركات أصولية إسلامية شديدة الاختلاف.. وهذه الحركات ستبقى متنوعة، محددة بدول معينة، ومتأثرة بمصالح دولية. ومن المرجح أنها ستتصارع فيما بينها، كما حدث بين إيران والعراق، وسيمنعها ذلك من أن تتوحد ضد الغرب، ومن ثم فليس هناك من تحدّ إسلامي كبير!!

ويواصل الكاتب تحليل صعود الحركات الراديكالية، فيرى أنه لم يكن موجها ضد الهيمنة الأجنبية المباشرة بقدر ما هو موجه ضد السلطة المحلية، التي أخفقت في حل مشكلات المجتمع الذي تحكم، فاستنزفت رصيدها السياسي، وهذه الحركات رغم كونها تسعى بثبات للاستيلاء على سلطة الدولة، فهي قبل كل شيء ثورات ضد سياسات الدولة التحديثية، باعتبارها سلطوية وعلمانية وتطفلية، ذلك أن عجز الدول عن تلبية الآمال الاقتصادية والتطلعات الثقافية لشعوبها، وفر الأجواء التي نشأت فيها الحركات الإسلاموية (يضرب أمثلة بإيران قبل الثورة والجزائر خلال الأيام الأخيرة لجبهة التحرير).

ويرى أن الحل الوحيد لعلاقات العالم الإسلامي مع العالم الخارجي هو الدخول في حلبة التنافس، ولكن في المضمار الاقتصادي، وليس العسكري، الذي يشكل أكثر فأكثر، ساحة الصراع الدولي في أواخر القرن العشرين.. هذا هو الدرس الذي يجب أن يتعلمه العالم الإسلامي.. العدالة والمساواة، فهما من مستلزمات اندماج المجتمعات الإسلامية الجديدة بنجاح. والاستبعاد الاقتصادي والرفض السياسي سيشكلان العداء الأصولي...

ويضيف أنه على أوروبا الغربية عمليا أن ترسم سياسة متوازنة إزاء القضايا المنضوية في تعبير «الإسلام» فيجب أن يكون هناك قدر أكبر من الوعي بما يمارس من عنصرية وتحامل إثني - ديني عام ضد المهاجرين المسلمين في المجتمعات الأوروبية، والبلدان الإسلامية في الخارج، يجب أن تعترف أوروبا بإباحتها اضطهاد شعوب إسلامية، أو التغاضي عنه، سواء في فلسطين أو في البوسنة، وعلى الغرب أن ينتهج سياسة طويلة الأمد للتفاعل الاقتصادي مع هذه البلدان، لمساعدتها في شق طريق التنمية..

* * *

لقد وصف هاليداي مسألة المواجهة بين الإسلام، أو بالأحرى المجتمع الإسلامي والغرب بأنها «خرافة» في عنوان دراسته، لكنني آثرت أن أجعل المسألة سؤالاً: «هل المواجهة خرافة؟» لأن المسألة بالفعل مواجهة، بأي درجة وعلى أي مستوى، حتى لو وصفت بكونها خرافة، فوصف المواجهة بأنها خرافة لا يلغيها.. فهناك مواجهة، ظاهرة ومضمرة، حتى لو اتخذت من صنع الخرافات آلية - لدفعها. وحتى لو اتخذت أبعادا وتدثرت بأردية التعاون الإنساني والتنمية للجميع واستيعاب الكونية الجديدة للاختلافات

والتناقضات جميعا.

ويرغم أهمية الكتاب وتحليلات مؤلفه الناقدة والواعية، والتي تضمنت قدرا من الإنصاف، وبرغم أنه حاول جاهداً تفنيد الخرافات التي ألحقها الغرب بالحركات الأصولية الإسلامية، والتي ساهم فيها أنصارها أيضا.. وبرغم تأكيده أنه لا قبل له بمناقشة الإسلام كمنظومة إيمانية أي «بالمعنى اللاهوتي» حسب تعبيره، حيث ذكر أنه لا يزعم ذلك ولايدعيه (ص ٨)، فإن كتاباته وأحكامه عن الإسلام، بوصفه نظاما اجتماعيا وسياسيا، قد شابها الكثير من عدم الدقة، نتيجة فصله بين الإسلام كعقيدة إيمانية وبينه كنظام للدنيا والمجتمع، والمسلمون لا يفصلون أمور الدين عن أمور الدنيا، حيث لا لاهوت ولاكهنوت كما هو معروف.

لقد اعترف (ص ٣٧) «بأن الإسلام نظريا له بعض المدلولات الخاصة بالممارسة الاجتماعية، وحتى السياسية، ويمارس التشريع في مجالات تستبعدها بعض الديانات الأخرى»، ومع ذلك يرى أن «هذه الخصوصيات ضئيلة وجزئية، ولا توضح إلا النزر اليسير الطريقة التي يتصرف وفقها المسلمون في أي مجتمع أو وضع سياسي، ويعتقد أن ذلك يتأكد من تنوع السلوك ذاته في المجتمعات الإسلامية..». وفي اعتقادنا لو أنه درس أسس النظرية السياسية ونظام الحكم في الإسلام لخرج بتحليلات وأحكام مغايرة لما ذكره، ولأدرك أن الإسلام بمذاهبه كافة قادر على التشريع للنشاط الإنساني برمته، وأنه لا يتضمن تمييزا بين مؤسستين إحداهما دينية والأخرى دنيوية..

ولسنا نتفق كذلك مع الكاتب حين يذكر أن «أدلة التفسير والصياغات المطاطة للقرآن نفسه، تشير إلى أن النظرية الإسلامية تجيز طائفة واسعة من الاشتقاقات وحسب ظروف العصر واهتمامات المفسرين الأفراد، كما يمكن اشتقاق مبادئ مختلفة ذات خطوط متساوية من النصوص المقدسة..» (ص ٦٥) ويفهم من العبارة السابقة خلط الكاتب وعدم معرفته بالأصول والفروع، ومدارس التأويل والتفسير، مما يحتاج إلى ثقافة إسلامية أعمق قبل إصدار هذه الأحكام، خاصة في موضوع يتصل فيه الإسلام كعقيدة مع أمور الدنيا، و«تواجه» به المجتمعات الإسلامية مجتمعات غير إسلامية.

وفي تحليله للصراع الدولي يرى أن «الاختلاف الحضاري» ليس واضحاً بالمرة، وأنكر أنه كان أساس ذلك الصراع، ففي رأيه أن الصراع كان ولا يزال يتعلق بقضايا دنيوية مباشرة.. وفي تقديرنا أنه ليس ثمة انفصال بين الحضارة كمنظومة تحتوي القضايا الدنيوية المباشرة كافة، وبين التراث التاريخي النابع من المعتقدات، والذي يشكل طبيعة ونسيج هذه الحضارة أو تلك. وبوسعنا أن نذكر أن الصراعات الدولية تتخذ، ولو بشكل مضمر، بعدا حضاريا، حتى لو بدا ظاهريا أنها تتعلق بقضايا دنيوية مباشرة أومصالح آنية، فثمة كتل حضارية، تستمد خصائصها من الدين والتراث والمصالح عبر التاريخ، لا ينفيها تجاهلها أو الحط من قدرها، حتى لو تغيرت خصائص هذه الكتل، عبر الزمن.

ثمة ملاحظة أخرى وردت في تحليله

لمشكلات الشرق الأوسط، حيث نراه يهوّن من تأثير العوامل الخارجية المتصلة بالهيمنة الإمبريالية والدور الأوروبي، فيشير بخفة إلى أن هذه العوامل «يمكن إدخالها في الصورة» بينما يركز على أهمية الصراعات الإقليمية داخل دول الشرق الأوسط الإسلامية ذاتها، حيث يضرب أمثلة لهذه الصراعات والمشكلات.. ولا يغيب عن الذهن أن هذا الفصل بين الدور الخارجي وما يحدث في الداخل، فيه إغفال للدور الغربي من حيث تأثيره في إذكاء وإشعال وتسليح النزاعات الإقليمية لتحويلها إلى حروب.

ورغم إلصاقه للعالم الإسلامي وحركاته الأصولية على وجه التحديد من تهمة ريادة الإرهاب والتفرد به، وحديثه عن الإرهابيين الأوائل في التاريخ الحديث أو في السياسية المعاصرة . ونسبتهم إلى غير المسلمين، وضربه الأمثلة لذلك، فربما فاته الإشارة إلى العصابات الصهيونية في فلسطين ودورها الإرهابي الذى أسست بها وطناً في الشرق العربي أو الشرق الإسلامي، الذي أصبح الآن «الشرق الأوسط»!!

وثمة ملاحظة أخرى تتعلق بدراسته للثورة الإيرانية، وما أصدره بشأنها من أحكام اتسمت بالعمومية والتعجل، فقد أصدر حكما عاما وضعها فيه بأنها «ترفض التقدم التاريخي والتقدم المادي والسلع الاستهلاكية الغربية.. إلخ» ولا نعتقد أن دعاوى الثورة وشعاراتها لا تفهم بهذه البساطة، فربما كان مغزاها لا ينصرف إلى رفض التقدم المادي ذاته وإنما ينصرف إلى رفض الهيمنة الغربية

من خلال سلعها وقيمها الثقافية، وتكريس فضيلة الاعتماد على النفس وخلق قوة ذاتية مستقلة.. ثم هل نؤمن حقا بوصف الكاتب لما حدث فى إيران بأنه «ثورة رجعية بصورة شاملة» (ص ٥١)، والثورة مازالت في طور التجربة عبر مرحلتها الأولى، أم ننظر إليها باعتبارها تجربة فريدة تحتاج إمعان النظر والفهم والمتابعة والاهتمام قبل إصدار مثل هذه الأحكام المتعجلة؟ إن تقييم الثورات يحتاج في تقديرنا إلى مدى أوسع زمنيا وموضوعيا في كل الأحوال.

و النقد نفسه يمكن أن يوجه لتفسيره الاجتماعي للثورة الإيرانية ودوافعها، حيث يميل المؤلف بقوة نحو تأثير القوى المدنية، لا الدينية (التي سماها تقليدية)، فالملاحظ أنه مهما تكن أهمية هذه القوى المدنية والعوامل المدنية، فلا ينبغي إغفال حقيقة أن فشل وعدم انسجام التحول الاجتماعي، قبيل الثورة، هو ما أتاح للقوى الدينية أن تتحرك وتتصدر، بما أحدثه ذلك من تناقضات وما خلق من مناخ مواتٍ لرجال الدين، كما لا يمكن أن نتجاهل أن الكثيرين من رجال الدين، الذين قادوا الثورة، كانوا ممن تلقوا ثقافة غربية حديثة أو ثقافة وتعليما مدنيا عصريا.

وفي تساؤل المؤلف عن حل معضلة الصراع، أو تخفيف ما يصور على أنه صراع بين الغرب والعالم الإسلامي، يقدم «حلا سحريا» (ص ١٣١) يتمثل في «التركيز على مفهوم للكونية يتضمن العلمانية والتنمية». ثم يشير بعبارة بالغة الخطورة إلى ما اعتبره

«الأخطار التي تنذر بها الحركات الأصولية الإسلامية الجميع، وليس أقلها الأخطار التي تهدد البلاد الإسلامية نفسها، إذ إن السياسات التي تنكر مساواة الرجل والمرأة، والمسلم وغير المسلم، وتصادر حقوق الأفراد قانونا، ليست قضايا يمكن لأوروبا الغربية أن تبقى عديمة الاكتراث بها...»؛ ويزيد الصورة وضوحاً عندما يشير إلى ضرورة انتهاج الغرب سياسة طويلة الأمد للتفاعل الاقتصادي مع هذه البلدان الإسلامية لمساعدتها في شق طريقة التنمية، «ولكن مثل هذه السياسية يجب ألا تنطوي على تهاون مع هذه الحركات الإسلامية الأصولية نفسها...»، ص ١٣٤ . فهل لا تثبت العبارات السابقة عن وجود «المواجهة»، ولا تسفر عن «حل أوربي» أراد الكاتب للعالم الإسلامي أن يؤمن به وأن يسير إليه؟ ■

ملامح شخصية وإبداعية من عالم الكاتب الروسي فالنتين راسبوتين

د. أشرف الصباغ*

«أنا واثق من أن الطفولة تصنع من الإنسان كاتبا، وكذلك القدرة في سن مبكرة على رؤية وملاحظة كل ما يعطيه الحق في الإمساك بالقلم بعد ذلك. إن التعليم والكتب والخبرة الحياتية تربي هذه الموهبة وتصقلها في المستقبل، ولكنها يجب أن تولد في الطفولة».

كتب فالنتين راسبوتين ذلك عام ١٩٧٤ على صفحات جريدة «الشباب السوفيتي» بإقليم إرقوتسك. وهو هنا لا يقصد إطلاقا الانطباعات الطفولية فقط، وإنما أيضا تلك الثقافة والخبرة والمخزون الحياتي التي بدأ الإنسان في تلقيها وفرزها وهضمها منذ وعيه على الحياة.

هذه الجملة تحديدا يمكن أن نلمحها في قصته القصيرة «ماما ذهبت إلى مكان ما» التي كتبها عام ١٩٦٥. فالطفل الصغير الذي استيقظ من نومه ولم يجد أمه - وأمه بالذات - بجواره، في البيت، يبدأ في مراقبة العالم، ورصده واكتشافه. ولكنه لا يتوقف عند ذلك، بل يمعن في تعميق الرؤية حين ينفصل عن هذا العالم، يكسر الحواجز والأطر - بالمفهوم الدرامي المسرحي - ويأخذ في إلقاء نظرة كونية شاملة على الموقف من بعيد، أي من جهة أخرى، ثم يعود بعد لعبته الطفولية البسيطة ليدخل ثانية إلى حياته - إلى عالمه الطفولي البسيط بعد أن أدرك على مستوى الخبرة بعض الأشياء والأحاسيس المهمة مثل الخوف والوحدة، وهي الأمور التي لا يدركها فقط الصغار، وإنما الكبار أيضا. ولكن هناك فرقا كبيرا في هذا الإدراك بين الكبار والصغار، حيث تأتي عملية الإدراك هنا ليس عن طريق السن والقدرة على الحركة، والحرية في اختيار التجربة، وإنما عن طريق التماسّ المباشر مع عملية الإدراك نفسها والتقاطع معها.

البدايات

ولد فالنتين جريجوريفيتش راسبوتين في ١٥ من مارس عام ١٩٣٧ في قرية «أوستا أودا» على نهر أنجارا بمقاطعة إرقوتسك بسيبيريا. بدأ حياته محررا صحفيا. وفي مطلع الستينيات

(*) باحث عربي مقيم بموسكو.

صنفه البعض، بعد نشر قصصه الأولى، بأنه فتح جديدفي الأدب الروسي. ذلك الأدب الكوني الصعب الذي ما يزال يحافظ على ملامحه الخاصة وخطوطه العريضة وقاعدة انطلاقه – بالرغم من تعدد المدارس والاتجاهات وتشابكها أحيانا، وانفصالها في أحيان أخرى – في علاقته بمجمل الأدب الروسي منذ القرن التاسع عشر، الأمر الذي يجعل عملية الفرز والتصنيف غاية في الصعوبة، بل ويجعل عملية نسب العمل الأدبي إلى مدرسة – نزعة – بعينها ضرب من العبث، وربما الاحتيال. فقط يمكن أن ننسبه إلى اتجاه ما يستند، مهما كان اسمه، إلى التربة الروسية الأدبية مميزة الملامح.

أنهى فالنتين راسبوتين دراسته بجامعة إركوتسك عام ١٩٥٩ في كلية الآداب والتاريخ. وفي الفترة من عام ١٩٥٨ حتى عام ١٩٦٦ عمل بالصحافة في كل من إركوتسك وكراسنويارسك: في عام ١٩٥٨ عمل مراسلا لجريدة «الشباب السوفيتي»، وفي عام ١٩٥٩ بدأ العمل بالتليفزيون، ثم مراسلا لصحف أخرى. وفي عام ١٩٦١ صدرت له أولى مجموعاته القصصية بعنوان «نسيت أن أسأل ليوشكا». وصدرت مجموعته الثانية «إنسان من العالم الآخر» عام ١٩٦٥. وفي عام ١٩٦٦ صدرت له ثلاثة كتب دفعة واحدة تضم مقالاته عن سيبيريا وحياة الجيولوجيين وعمال البناء.

في نهاية الستينيات بدأت الملامح العامة لكتابات راسبوتين تظهر بوضوح، وأصبح أحد أهم الكتاب الذين يكتبون عن القرية الروسية.

في ذلك الوقت – في نهاية الستينيات – ذاعت شهرة فالنتين راسبوتين في أنحاء الاتحاد السوفيتي بعد روايته الأولى «نقود لماريا» (١٩٦٧)، وبعد ذلك خرجت إلى النور روايته الثانية «المهلة الأخيرة» (١٩٧٠)، ثم رواية «عش وتذكر» (١٩٧٤).

وفي عام ١٩٧٦ كتب روايته «وداعا ماتيورا»، ذلك العمل وضعه على درجة واحدة مع العديد من الأدباء الروس الذين كرسوا حياتهم وأعمالهم وعالمهم الإبداعي للقرية الروسية مهضومة الحقوق في كل العصور والأزمان. بهذه الرواية تحديدا وضع راسبوتين اللمسات الأخيرة على طريق شهرته ليصبح أحد أهم الذين يواصلون التقاليد الأدبية للواقعية النقدية في روسيا، وبذلك نال جائزة الدولة عام ١٩٧٧.

جائزة الدولة للمرة الثانية

إن شهرة راسبوتين لم تتأت فقط من إبداعاته الأدبية، ولكن إلى جانب كل ذلك أكدتها مؤلفاته الأخرى، ومقالاته وكتبه التي وضعته على طريق أجداده المشاكسين الذين كانوا يحشرون أنوفهم في كل شيء، مما كان يغضب قياصرتهم ورؤساءهم على الدوام. ففي عام ١٩٦٩ ظهر كتابه «مصيري سيبيريا»، ثم «ذكريات عن نهر» (١٩٧١). وفي عام ١٩٧٢ ظهر كتاب «إلى أسفل وإلى أعلى مع التيار». وربما يكون عنوان كتابه «مصيري سيبيريا» هو الذي يمكنه أن يوضح واحدة من أهم الركائز التي يستند إليها الأدباء الروس في إبداعاتهم

وفي حياتهم الشخصية. إن راسبوتين في هذا الكتاب يتناول سيبيريا من ناحية أيكولوجية، وليس من سمعتها المنتشرة كمنفى. ومع ذلك فسمية الكتاب بهذا الشكل تدفع إلى التداعي بصورة أو بأخرى. إن سيبيريا تشكل إحدى أهم المعضلات وأخطرها في حياة روسيا منذ ما قبل بطرس الأول وكاتريدنا الثانية، وذلك من حيث موقعها وأهميتها وثرواتها التي لم يتم الكشف عنها حتى النهاية. وهي من ناحية أخرى تشكل في وعي الإنسان الروسي مظهرا من مظاهر النفي الذي يمتلك في مخيلة الانسان العادي والكاتب – على حد سواء – أبعادا مأساوية يمكنها ببساطة أن تحيلنا إلى العديد من التداعيات الخاصة بمصائر الكتاب الروس.

إننا نعرف مصائر مأساوية لكتاب كثيرين في العالم، ولكن عندما يدور الحديث عن مصير الكاتب الروسي تجد المأساوية صفة عامة، أو ركيزة أساسية تجعل هذا الكاتب موصوما بها حتى النهاية. وإذا كانت علاقة الكاتب بالسلطة تشكل معادلة صعبة ومعقدة منذ بداية الكون، فهي في روسيا، وبالنسبة للكتاب الروس تشكل حجر الزاوية. فهناك من ارتبط أو تماس مع السلطة وتقاطع معها في الطريق، ثم انقلب عليها بصورة كانت، وما زالت تحير القائمين على هذه السلطة. وهناك من لم يكن له علاقة مباشرة معها، ولكنه مع ذلك كان يتحرش بها، ليس من أجل الشهرة أو الحصول على مكاسب أو تعويضات، ولكنه المصير المأساوي، المثلي، الذي تذكرنا به التراجيديات اليونانية القديمة.

لم يفلت أحد من الكتاب الروس من هذا المصير بداية من بوشكين وحتى راسبوتين وغيره في عصرنا هذا. ولكن فالنتين جريجوريفيتش يتميز في وقتنا الراهن بمجمل هذه الصفات، أو على نحو أدق بهذا المصير. فهو كاتب غزير الإنتاج، وإنسان ذو طبيعة نشطة يمتلك طاقة داخلية جبارة متدفقة تدفعه دوما إلى الحركة والخوض في كل ما يهم الإنسان بوجه عام، وعلى الأخص ما يهم روسيا والإنسان الروسي، وما يرتبط بتاريخهما وهمومهما وقضاياهما، الأمر الذي دفعه منذ عدة سنوات إلى تأجيل العمل الأدبي والخوض في السياسة، بل واتخاذ مواقف حادة ضد السلطة الحالية في روسيا. وهنا لا يمكننا أن ننسى أو نتجاهل أنه كان أيضا ضد السلطة بدرجة ما في المرحلة السوفيتية، وهو على المستوى الفكري – النظري، وربما الواقعي أيضا – ضد المرحلة القيصرية.

أما الجانب الآخر في طبيعة فالنتين راسبوتين، فيظهر في الهدوء والدماثة اللذين كان يتميز بهما أنطون تشيخوف رغم السخرية المرة والحزينة التي لا تتعارض أبدا مع هاتين الصفتين بما تمتلكان من عمق واتساع، حتى إنهم يشبهونه في روسيا بمسيح يعيش منفيا في صحراء.

وإذا كان الترحال والسفر والتحرك الدائب والمستمر من صفات الكاتب عموما سواء كان شاعرا أو روائيا أو فيلسوفا أو مفكرا، فتلك الصفات على وجه الخصوص تمثل للكاتب الروسي الطريق الأول والأوسع في الحياة من أجل عملية الاكتشاف والتتبع والرصد. فبداية

من بوشكين وجريبويدوف وتورجينيف وجونتشاروف وديستويفسكي وشيدرين وجوجول وليرمنتوف حتى يسنين ومايكوفسكي وآخرين، كان السفر والترحال - وأحيانا الهجرة أو المنفى أو الإقامة خارج روسيا - طريقا للاكتشاف. وقد استطاع أنطون تشيخوف - على سبيل المثال - أن يضيف بعدا أكثر أهمية في هذا الطريق عندما ركب «الكارثة» وذهب مجازفا بحياته إلى جزر سخالين، ثم كتب كتابه الرائع الذي أغضب القيصر كثيرا.

هنا يأتي دور فالنتين راسبوتين على هذا الطريق بالذات، فنجده موجودا في كل أنحاء روسيا في وقت واحد تقريبا، وخصوصا في تلك المناطق التي تعاني من المشكلات بكل أنواعها، بداية من المصاعب الاقتصادية حتى كوارث الانهيارات والحرائق. وهو يفعل ذلك ليس فقط من قبيل الواجب والمبدأ أو التحيز للفقراء والمهمشين، ولكنه يقوم بذلك وقبل كل شيء لأنه الطريق - المصير - الحقيقي للكاتب الروسي الذي يمثل له قدرا لا مفر منه، والذي سار عليه أعظم الكتاب الروس في القرون الماضية، ولا يزال بعضهم يحافظ - ربما بدون قصد، أو حتى بقصد - على هذا النمط، وذلك تحديدا ما يجعل راسبوتين أحد أهم الأصوات العالية إذا ما دار الحديث عن روسيا، والطبيعة الروسية، والإنسان الروسي، ووحدة روسيا.

إضافة إلى كل ذلك، ففي جميع أعماله الإبداعية، وحتى في كتبه، يوجد عالم روحي خاص حيث تتشكل نماذج أبطاله أساسا بكينونة محددة، الأمر الذي يجعل فيها الحكم الأول والأخير لضمير الإنسان. وعموما فهذه الخصوصية بالذات موجودة بوضوح في أعماله «المهلة الأخيرة»، و«عش وتذكر» والتي تممها بروايته الانتقادية الحادة «الحريق» عام ١٩٨٥ ونال بها جائزة الدولة للمرة الثانية.

السلطة ومواقف راسبوتين السياسية

لدى فالنتين راسبوتين مجموعة من الآراء والمواقف السياسية التي تبدو في ظاهرها متناقضة إذا ما نظرنا إليها نظرة عابرة. ولكنها في مجملها تشكل جزءا مهما من العالم الإدراكي للكاتب، وتتكامل مع منظومته الفكرية المعقدة، والتي كما قلنا في السابق إنها الركيزة الأساسية، والمصير الذي يلاحق الكاتب الروسي منذ القدم، خاصة وأن راسبوتين لم يتماسَّ أو يتقاطع بصورة عابرة مع السلطة، وإنما توغل فيها، ومارس السياسة، واتخذ مواقف حادة للغاية. وعلى الرغم من كل ذلك فهو يؤكد دائما على أنه ليس شخصية سياسية: «السياسة أمر قذر. الإنسان المستقيم - الشريف - لا يجد فيها ما يفعله. وهذا لا يعني أنه لا يوجد فيها أناس شرفاء، ولكن كقاعدة فهم مقضي عليهم بذلك».

أما الذين يصنفونه بأنه معاد للمرحلة الشيوعية في حياة روسيا، فيتوقفون كثيرا أمام قوله: «لقد أعادت روسيا هضم الشيوعية، ومن ثم وظفتها لخدمة دولتها».

في بداية سياسة البيريسترويكا قام ألكسندر نيكولايفيتش ياكوفليف عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي بدعوة راسبوتين إلى

مكتبه، وكان كل منهما يدرك جيدا مدى العداء المتبادل، ولكن المقابلة تمت بهدوء لأنها كانت بتوجيهات من ميخائيل جورباتشوف الذي كان في حاجة ماسة وقتها إلى تأييد ومساندة الجميع، وبخاصة الكتاب، وراسبوتين على وجه الخصوص. استمر اللقاء ما يقرب من ساعة كاملة ظل خلالها راسبوتين معتصما بالصمت التام، وكذلك فعل ياكوفليف. وفي النهاية قال المنظر الأول للحزب: «أعتقد أنكم لن تنتقدونا كثيرا». ويبدو أن العبارة كانت تتضمن الكثير من التحذيرات، إلا أن راسبوتين ظل صامتا. ومع ذلك لم ينقذه هذا الصمت من انتقاد أنصاره وجمهور قرائه وهجومهم عليه. وفي نهاية عصر البيريسترويكا ردد راسبوتين في سخرية ومرارة: «إنني أتذكر بكثير من الخجل أحاديثي مع جورباتشوف...».

في عام ١٩٨٦ تم انتخاب راسبوتين سكرتيرا لمجلس إدارة اتحاد كتاب الاتحاد السوفيتي، وسكرتيرا لمجلس إدارة اتحاد كتاب روسيا السوفيتية (ما يزال حتى وقتنا هذا سكرتيرا لمجلس إدارة كتاب روسيا الاتحادية). وفي عام ١٩٨٩ أصبح نائبا للشعب بترشيح من اتحاد كتاب الاتحاد السوفيتي، وصار عضوا بلجنة المجلس الأعلى للإيكولوجيا وترشيد استخدام الموارد الطبيعية بالاتحاد السوفيتي. وبعد انتخاب ميخائيل جورباتشوف رئيسا للاتحاد السوفيتي في المؤتمر الثالث لنواب الشعب، قام بتوجيه الأوامر إلى راسبوتين بالانضمام إلى المجلس الرئاسي للاتحاد السوفيتي. وظل فالنتين جريجوريفيتش عضوا بهذا المجلس حتى تم حله في نوفمبر عام ١٩٩٠ بعد إنشاء مجلس الأمن القومي.

أما علاقته بالسلطة الجديدة في روسيا، فهي متنوعة ومتعددة الأوجه أيضا. في البداية قال راسبوتين عن بوريس يلتسين: «لقد استدعى هذا – أي يلتسين – إلى الحياة تلك القوى المدمرة التي ساعدته في الوصول إلى السلطة، وهي نفسها التي تعمل الآن ضده. ليساعد الله الرئيس في التغلب عليها». ولكنه يعود ليردد في موقف آخر: «لن نتعجب إذا ما صحونا غدا واكتشفنا أن رئيس روسيا قد أصبح – بحجة الجمع بين وظيفتين – رئيسا لشركة ما عابرة للقارات».

وبالتالي، ففي عام ١٩٩٢ تم انتخابه بالاجتماع الدوري للمجلس القومي الروسي رئيسا إلى جانب كل من ألكسندر ستيرليجوف وفالنتين فيودروف. وفي المؤتمر الأول لهذا المجلس انتخب رئيسا إلى جانب كل من ستيرليجوف وجينادي زيوجانوف. وفي أكتوبر عام ١٩٩٢ أصبح عضوا باللجنة التنظيمية لجبهة الإنقاذ الوطني. وهو حاليا يعد أحد قادة المعارضة الروحية في روسيا.

أما الخطوة الأخيرة التي قام بها رئيس روسيا، ولا يخفى على أحد مغزاها، برغم أنه لا أحد يعرف ماذا يمكن أن يترتب عليها فيما بعد، فهي قيام يلتسين بإرسال برقية بتاريخ ١٤ من مارس عام ١٩٩٧ لتهنئة راسبوتين بعيد ميلاده الستين جاء فيها: «أنتم أكبر كاتب روسي، واسمكم مكتوب بحق في تاريخ الأدب الروسي والعالمي. وقد أصبحت أعمالكم الأولى حدثا في

الحياة الثقافية والاجتماعية للدولة. لقد تحدثتم بشجاعة وبصوت ينذر بالخطر عن أصعب قضايا حياتنا. والقراء يجدون في أبطالكم أفضل ملامح وصفات الطابع القومي الروسي – قوة الروح والكبرياء والضمير. وأنا أعرفكم إنسانا حارا محبا لروسيا. وبصرف النظر عن اختلاف وجهات نظرنا، فأنا أنظر باحترام بالغ إلى أعمالكم الإبداعية، وإليكم شخصيا...».

هكذا يجد القارئ والمتابع لحياة الكاتب الروسي المعاصر فالنتين جريجوريفيتش راسبوتين مجموعة مهمة من المحاور التي تتشكل منها شخصيته ومنظومته الفكرية. ومن الصعب تماما إصدار رأي قاطع، أو حكم نهائي على الكاتب في ظل صور عديدة من التناقضات التي تحيط به من ناحية، ومن ناحية أخرى يشارك فيها شاء أم لم يشأ بصورة ربما تبدو له متسقة تماما مع اقتناعاته الشخصية، بينما يرى الآخرون في ذلك مسوغات تتخذ ذريعة للهجوم على الكاتب أو نفي إبداعاته.

أما إذا اقتربنا من فالنتين راسبوتين كروائي مبدع، فسوف نكتشف جوانب أخرى ربما تكون مكملة للصورة. حيث إنه من الخطأ الشديد، الذي يقترب من حد التضليل والتعمية، أن نقوم بتجزيء الكاتب أو بالتعامل مع عناصر تكوينه بمعزل بعضها عن بعض. فمن يا ترى يمكننا وضعه إلى جانب فالنتين راسبوتين؟ فاسيلي بيلوف؟ يوري كازاكوف؟ فيكتور أستافيف؟ سولجينيتسين؟ بونداريف؟ مكانين؟ بيتوف؟... كلهم كتاب روس في غاية الأهمية، إلا أن راسبوتين يختلف عنهم جميعا في أمور عديدة على المستوى الشخصي والإبداعي على حد سواء.

فلسفة الأسماء عند راسبوتين

يسود اعتقاد، يبدو غريبا للوهلة الأولى، بأنه لدى أي فنان لابد أن يوجد بالضرورة عمل قد قيل فيه أكثر ما يمكن، أما الأعمال الأخرى لهذا الفنان فتعتبر مدخلا أساسيا، أو في أفضل الأحوال مقدمة لهذا العمل حتى وإن جاءت بعده. هناك أيضا فرضية أخرى ربما تبدو أكثر غرابة، وتقضي بأنه لدى الفنان الحقيقي نقابل على الدوام تلك المسميات التي تحدد بالضبط – في عدة كلمات – المغزى الأساسي، والمعنى الكلي لعمله الإبداعي. بالنسبة لفالنتين راسبوتين يبدو كل ذلك طبيعيا وليس غريبا على مجمل إنتاجه الأدبي. ولو تساءلنا: في أي عمل يمكن أن نرى راسبوتين قد قال أكثر ما يمكن، فسوف تقفز الإجابة تلقائيا من بين طيات عالمه لتعلن عن روايته «عش وتذكر». وإذا تساءلنا: أي تسمية من التسميات استطاعت أن تحدد المعنى الأساسي لإبداعاته، فسوف يتعين علينا التكرار: «عش وتذكر». كلمتان فقط تعبران عن مجمل العالم الإدراكي للكاتب.

إن راسبوتين في مسميات أعماله الإبداعية يبدو انتقائيا ودقيقا لأبعد الحدود. وفي كل تسمية يمكننا أن نلمس شيئا ما روحيا، مقدسا، ثقافيا، دينيا، تراثيا. والمدهش أن كلا من هذه الأشياء يمكن أن نضع وراءه كلمة «روسي» لنكتشف على الفور أن العالم الروحي، المقدس، الثقافي، الديني، التراثي، هو روسي في الأصل عند

فالنتين راسبوتين. وذلك يعني أن العالم المُدرَك لدى الكاتب يقف على قاعدة الأدب الروسي الصلبة، التي استطاعت أن تشكل تربة شديدة الخصوصية في إطار الأدب العالمي. وبرغم كل ذلك، وبرغم ما تبدو عليه روايته «عش وتذكر» من مخالفتها النسبية للتفسير السابق، فإنها - مع ذلك - ترن في الأذن كتعويذة، أو ربما كتحذير ديني مثل تحذيرات الإنجيل ووصاياه: «... وتذكر خالقك في شبابك حتى لا تأتي الأيام الصعبة، وحتى لا تأتي السنوات التي ستقول فيها: «ليست لي فيها لذة!». إنها تسمية تبدو في نهاية الأمر كرنين الأجراس، وقرع نواقيس الخطر.

ذاكرة الماضي والمستقبل

«عش وتذكر». والذاكرة عند راسبوتين ليست فقط في، أو عن، الماضي. إنها جزء من الحاضر. والتذكر كعملية، غير محدد ولا يسير في خط مستقيم ومباشر. إنه عملية منفردة تخفي الكثير من التفاصيل والذرات الدقيقة غير المرئية، تقلص أشياء تبدو وكأنها لم تحدث، وتضخم أشياء أخرى تبدو وكأنها قد حدثت لتوها، أو ربما ستحدث الآن، أو بعد قليل. ولكي نتجنب أهوال الذاكرة الانتقائية فلابد وأن نعتصم بشيء ما دائم ومتطور وفعال، بشيء روحي في عمومه يبعدنا عن العصبية واستخلاف الآلهة في الأرض، ويقربنا من الإنسان لنكتشف عظمته وعبقريته حتى في أحلك الظروف. إنها الثقافة بمعناها الواسع والعميق. الثقافة - ذلك المصدر الدائم لعملية التطور والإنماء على المستويين المادي والروحي. الثقافة - كذاكرة إنسانية جماعية للأجيال الماضية والحاضرة والقادمة. من هنا يتضح أننا بعد الموت لا نفنى، ولكن فقط نجد أن ذاكرتنا التي كانت من قبل داخلنا في الـ«أنا»، قد استدارت، أي «عادت» إلى الخارج لتتقاطع مع الذاكرات الأخرى الخارجية. ولنكتشف أن الثقافة هي أحد وجوه الديمومة، وخصوصا الديمومة البشرية، وهي ذاكرة حية للأموات - فقط - عضويا، وما نحن إلا كائنات تعيش في عمق ذاكرة الأجيال الماضية. وكلما نسينا ثقافتنا، نسيتنا هي الأخرى (ونسينا أجدادنا) على الرغم من استحالة ذلك بالنسبة لهم ولنا في آن واحد. وهذا هو المعنى الفعلي للثقافة، ولو على الأقل من وجهة نظر فالنتين راسبوتين في أعماله الروائية على وجه الخصوص.

ليس مصادفة أن تأتي معظم - إن لم تكن كل - مؤلفات فالنتين راسبوتين بنهايات مفتوحة مثل بداياتها أيضا. فهو يبدأ وكأن هناك شيئا ما قديما قد حدث، أو ما زال يحدث، أو أن صداه لا يزال يطن في الذاكرة. بعد ذلك ينتهي العمل على الورق، ولكن دائما يظل هناك شيء ما سوف يحدث. فلا أحد في رواية «عش وتذكر» يدري مصير أندريه جوسكوف. النهاية مفتوحة تماما، بل ويمكن لأي كاتب آخر أن يكتب رواية كاملة عن مصير هذا الإنسان. وفي «المهلة الأخيرة» نظل نفكر ونتألم: مَنْ مِن أولاد العجوز (أنّا) سيحضر دفنتها. إن راسبوتين يترك الأمر لكل منا على حدة ليواجه نفسه بذلك السؤال.

وفي معظم مؤلفاته نجد ما يسمى بالصلاة الأخيرة، أو صلاة الوداع. صلاة الوداع لـ«ناستيا» في رواية «عش وتذكر»، وللعجوز في «المهلة الأخيرة»، وللعجوز أيضا في قصته القصيرة الرائعة «العجوز»، وفي قصته «لأستطيع». إن صلاة الوداع تلك تشكل لدى راسبوتين صلاة مسيحية حقيقية، وفي ذات الوقت تصوغ - تخلق - أعمق خلايا الذاكرة، لأننا إذا تذكرنا الماضي والمفقود والضائع، فربما نستطيع أن نفكر في المستقبل أو على الأقل في الحاضر. إن الذاكرة وعملية التذكر مرتبطتان بالفعل وبالحركة الدائبة الدءوبة من أجل فتح ثغرة في الواقع الأصم المهيمن. وبمعنى أدق، فالذاكرة لدى راسبوتين لا تقتصر على عملها الوظيفي - الفيسيولوجي، وإنما تتجاوزه إلى فعل البحث والتقصي والرصد، بل وأحيانا إلى البحث في نفسها، أي البحث في المنهج، في العدسة التي نرى بها الأشياء، وليس فقط البحث في الأشياء ذاتها. ومن هنا يشغل موضوع الحياة والموت عند راسبوتين أهمية كبيرة لدرجة أنه يكاد يصير موضوعا قائما بذاته. فلديه دائما شيء ما يخرج، أو أحد ما يذهب، يرحل عن العالم والحياة. هناك الكثير الذي يذهب لكي يتذكره الإنسان، والكثير الذي يبقى - أيضا - لكي يفكر فيه الإنسان.

الطبيعة الحية وديمومة الذاكرة

الطبيعة لدى راسبوتين تلعب دورا أساسيا في تشكيل وصياغة الذاكرة. ليست الطبيعة الجميلة والهواء العليل والثلج الأبيض الجميل من حيث الرؤية الخارجية - السطحية للأشياء. إنها الطبيعة الحية: الشواطئ، المياه، السماء، الجليد على الأرض، الجليد المعلق بين السماء والأرض، الرياح، الجبال، الأنهار الجارية... لأن جميع تلك الأشياء تمتلك في داخلها طبيعة حية أخرى موازية لما نمتلكه نحن في أفكارنا من حركة دائبة. فهو يمزج الماء بالأرض بالسماء، يعيد تشكيل العالم الطبيعي من أجل اكتشاف وإعادة تشكيل وعي الإنسان. إنه يكشف حالة الإنسان من خلال كشف حالة الطبيعة الحية ذاتها، ومن ثم يخرج روح الإنسان من جسده ويوحدها مع الطبيعة، يبثها فيها لتتكشف بعد ذلك كل أبعادها وجوانبها بصرف النظر عن السلبي والإيجابي. فالطبيعة لديه أعلى من الحلم، وهو يتخذ الحلم طريقا إلى الاكتشاف والتأمل والتفكير. يتعامل مع الحالة المعقدة الواقعة بين اليقظة وغياب الوعي المادي المباشر الذي يتعامل مع الأشياء بصورة مباشرة، والذي يتعامل مع نفس تلك الأشياء بأشكالها وصورها الموجودة عليها في اللحظة الآنية. إنه يقف في تلك المساحة ليرصد الأبعاد الخفية للعالم والطبيعة، وللروح الإنسانية التي لا يمكن أن تتكشف في حالة اليقظة أو تظهر حتى بوضوح.

لقد تمكن راسبوتين من التعامل مع هذه الحالة غير المدركة، واستطاع أن يحرك أبطاله تارة طائرين وتارة سابحين، وتارة أخرى سائرين مغلقي العيون ولكن بوعي شديد، وبذاكرة حية متيقظة. إنه يتعامل مع

الطبيعة ليس كخلفية غنية بالجمال فقط، وإنما كمنظومة متكاملة معقدة في هارمونيتها وتجانسها، الأمر الذي يجعلها تكتسب بعدا جديدا آخر أعمق وأشمل، فهي لم تلد الإنسان فقط، وإنما تتحكم فيه أيضا على الرغم من أنها تمنحه في ذات الوقت إمكانات هائلة للفعل. وتلك معادلة غاية في الصعوبة والتعقيد، وتزيد من صعوبة أبطال راسبوتين في علاقاتهم بالطبيعة نفسها.

عجائز راسبوتين والذاكرة الحية

إن فالنتين راسبوتين أحد أكثر الكتاب الروس الذين تعاملوا مع نماذج الشخصيات العجوزة، وبالذات السيدات. المرأة بشكل عام عنده تشكل حجر الزاوية، تمثل حالة الفعل واستمراريته وديمومته وقوته النشطة المحفزة. ولكن المرأة العجوز هي الحكمة/ الذاكرة ببعديها الروحي والفيسيولوجي. فلديه عدد هائل من العجائز اللاتي يحملن، ويحفظن في آن واحد العادات والتقاليد الشعبية والصور الشخصية والطبائع الروحية والنفسية. وهن في نفس الوقت يرتبطن بموضوع الحياة/ الموت/ الذاكرة الحية، حيث نكتشف أن الموت لدى راسبوتين ليس موضوع رحيل وفناء بقدر ما هو موضوع تفكير وتأمل فيما تبقى، وعما تبقى، وذلك من أجل إعادة تشكيله وتفعيله كموضوع في مقارنة هائلة ومتشعبة مع ما رحل. والمقارنة هنا – وتحديدا لدى عجائز راسبوتين، ولدى راسبوتين ذاته – ليست من أجل الخروج بنتائج سريعة، وإنما من أجل فتح آفاق جديدة للآتي الذي لا يعرفه أحد، ولكن يمكن تخمينه/ تحديده في احتمالات كثيرة، وبأوجه متعددة.

أولئك هن عجائز فالنتين راسبوتين.

العجائز/ السيدات البسيطات الممتزجات بكل شيء حتى بالأرض وبالسماء وبالمياه والثلوج، بالذاكرة الحية، بالأحفاد الذين رحلوا، وبالأبناء الذين سيأتون، وربما العكس. ذلك لأن عجائز راسبوتين يتميزن بذاكرة أرضية حية ترمي بظلالها على الفلسفة والروح والذاكرة. فإحدى عجائزه تنادي الأحفاد بأسماء الأموات، تخلط الأزمنة لتصنع زمنا جديدا خاصا يتواصل فيه كل شيء ويتشابك على نحو يجعله متغلغلا وراسخا في الذاكرة. وتفعل ذلك ليس بحساب الأيام والسنوات، وإنما بالخلط بين الأحياء والأموات: بين أسمائهم، وبين زمن الحياة وزمن الموت. ولكن حياة وموت من ؟ ومن هؤلاء الأموات والأحياء بالنسبة لها؟

أما العجوز الأخرى، فهي على فراش الموت، لم تعد ساحرة كما كانت في الماضي، بل أثارت ظهرها منذ زمن بعيد لأعمال السحر. الجميع يشفقونها لأنها تعشق العمل والصيد وتربية المواشي. ولكن ما الذي يعذبها ويضنيها قبل الموت؟ إنها لا تخشى الموت إطلاقا لأنها نفذت واجبها الإنساني، ولأن ذريتها استمرت وستستمر. ولكن هذا التواصل البيولوجي غير كاف بالنسبة لها. وبرغم أنها ترى أن السحر لم يعد وظيفة، فإنها في ذات الوقت مؤمنة تماما بأنه جزء من الثقافة، من التراث، من الموروث الشعبي إذ إنها كانت تعالج الناس أيضا بالأعشاب. كانت تمارس التطبيب بوسائل

شعبية من الطبيعة الحية. ولذلك ينتابها الخوف ويتلبسها عذاب شديد قبل الموت. ففي رأيها أن الإنسان الأخير في ذريته، الإنسان الذي تنتهي به الذرية، إنسان بائس وشقي. ولكن الإنسان الذي اكتسب من شعبه ومن ناسه ثروتهما التاريخية ثم حملها معه إلى القبر دون أن ينقلها إلى الآخرين هو....؟؟؟ إنها تعجز عن وصفه في القصة!!

العلم والفلسفة والروح

إذا كانت عجائز راسبوتين يجتهدن بذاكرة أزمنية في صنع زمن خاص جديد من خلط الأزمنة الماضية والحاضرة والقادمة تتشابك فيه كل الأشياء، فإن راسبوتين نفسه يقوم بتأسيس أزمنة جديدة يفتح فيها نافذة للمراقبة والرصد وولادة الأسئلة الجديدة أيضا. إنه يتعامل مع العلم والفلسفة بمنطق خاص، ويؤمن بأن الظواهر الغريبة موجودة رغم غرابتها لأن العلم - ببساطة - لم يتوصل بعد إلى تفسيرها. وإيمانه هذا نابع في الأساس من تعامله مع أبطاله على محورين أساسيين: الزمن والقوة، واعتقاده الراسخ بأن العلم هو الوسيلة الوحيدة القادرة على حل كل ما نراه غريبا وغير عادي. من خلال كل ذلك يقوم بوضع الإنسان أمام نفسه في مواجهة روحية عنيفة. ففي «المهلة الأخيرة» نقف أمام «لوسيا» في حيرة وعجز شديدين، لا نعرف ولا نستطيع أن نعرف أي شيء عما يدور بداخلها، ولا عن تلك القوة الانتقامية الغريبة المسيطرة عليها.

وهنا يبرز تساؤل: هل يمكن تفسير تلك الحالة؟ نعم يمكن تفسيرها، ولكن ليس إلى النهاية لأن الطبيعة الإنسانية ما تزال مستعصية على الفهم حتى النهاية. فما بالك بأمنا الطبيعة؟!! ومن ثم تعود مرة أخرى إلى العلم، والعلم فقط. وكما قال ألبرت إينشتاين في زمنه: «..العلم ليس كتابا منتهيا، ولن يكون كذلك أبدا. كل نجاح مهم يحمل في طياته أسئلة عديدة، وكل تطور يكشف مع الزمن الكثير من الصعوبات الجديدة الأكثر عمقا وتعقيدا». من هنا ندرك لماذا تأتي البدايات والنهايات عند راسبوتين مفتوحة على الدوام.

ومن ناحية أخرى، نرى أن لديه ميلا واضحا إلى التأمل والتحليل، والربط بين الثنائيات المعروفة: الإنسانية والفرد، الحياة والوجود، المادي والروحي، القسوة والرحمة، الخير والشر... وتلك المقامات الأخلاقية مجسدة بتفاوت في نماذج أبطاله وسلوكياتهم. هناك روايات كثيرة تهتم بالحركة: حركة المشهد، حركة الأبطال، حركة الفكرة، حركة الزمن، وروايات أخرى تركز على ديناميكية الحركة وتغير الموقف. ولكن النص لدى راسبوتين مغاير من حيث تشكل حركة الروح التي تمثل الهم الأساسي والرئيس بالنسبة له. وكلما كانت حركتها أقوى وأشد وأنشط، كانت الحياة أكثر درامية. ولذا فهو يطرح أسئلة خاصة ربما تبدو بسيطة في ظاهرها مثل: لماذا تسبب بعضنا لبعض المتاعب والمعوقات التي تجلب لنا بدورها التعاسة والشقاء والألم؟ وإلى أي

مدى سيظل الناس غرباء بعضهم عن بعض؟ وهل يمكن أن نعيش في راحة وهدوء وسكينة في حين أننا نعرف تماما أن هناك إنسانا ما غير بعيد عنا يعاني ويتعذب؟ لماذا نحاول بقدر ما نستطيع الاستفادة من مصائب الآخرين واستثمارها؟ وإلى متى سنظل نرى في الشر تحديدا عدم وجود شر؟ ■

أهمية فلسفة التاريخ

إعداد : علي بن حسين المفتاح*

«التاريخ... وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق».

[ابن خلدون في المقدمة]

التاريخ يهدف - بحال من الأحوال - إلى الموعظة والعبرة، أو المغزى والمعنى، ودراسة التاريخ من وجهة نظر الفلسفة، دراسة عقلية ناقدة، ترفض الخرافات وتنقح التاريخ من الأساطير والمبالغات، وهو في ذلك يعني كل رواية غير مقبولة لدى العقل أو محتملة الشك. وتبدأ نقطة الانطلاق في فلسفة التاريخ لدى «فولتير» من استنكاره أن تصبح دراسة التاريخ أكواما مترامية من المعارك الحربية أو المعاهدات السياسية دون معنى مفهوم أو حكمة بالغة أو بادية.. ومهمة النقد للتاريخ، أن يحرر الفكر الإنساني من العبودية والخرافة والغباء من أجل نشر الحرية والتنوير والعقل. ومهمة فلسفة الحضارة أن تتسع دراسة التاريخ لما هو أهم من أخبار المعارك وسير الملوك وحواديت البلاط، وأن تتتبع سير العقل البشري ممثلاً في شتى مظاهر النشاط الإنساني.

أما نقطة الانطلاق في فلسفة التاريخ لدى ابن خلدون فهي التمييز بين الظاهر والباطن، فالتاريخ في ظاهره أخبار عن الأيام والدول والسوابق في القرون الأولى، وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها...، وعلى ذلك فلسفة التاريخ تتجاوز السرد والحشد لأخبار لا رابط بينها، كما تهدف إلى التعليل.

إن معنى التاريخ يكمن عند الفلاسفة، في أنه تابع للفلسفة، التي بواسطتها تستطيع أن تسأل التاريخ عن كيفية العمل للوصول إلى ما هو أفضل.. ومنذ أكثر من قرنين والمؤلفون يدّعون أنهم وجدوا القانون الكامن وراء الحركة التاريخية، وأن في استطاعتهم أن يتنبئوا للإنسانية بحدود تلك الطريق. وهذا «ماركس» قد رأى في المادية الجدلية محرك كل التاريخ، وقد أوضح للإنسانية الصيغة التي ارتآها في النظام الاشتراكي، ومن بعده جاء «توينبي» يشرح تقدم الحوادث، واصطدام الحضارات التي ذاب بعضها في أثر البعض الآخر، في بوتقة الحضارة الغربية الكبرى، والمؤرخ يقتفي باهتمام سير هذه المحاولات، ويستبقي عددا كبيرا من شروح التفاصيل.. هذه الشروح التي استحقت اهتمامه بما ألقت من ضوء على بعض سياقات وقائع كانت حتى ذلك الحين مهملة.. بما حملت من مشاركة في جلاء الماضي، لأن الماضي الإنساني لا ينضب نبعه. والمؤرخ نفسه

(*) باحث قطري.

إذا ترك انشغاله المجهد بالتاريخ كمهنة يستطيع هو أيضا أن ينصرف إلى اكتشافات مماثلة يكون مخرجها هو لا سواه، ولكن هذا «المكتشف» يبقى، أكثر من سواه متمسكا بالممايزة بين الوقائع الحاصلة «التاريخ» والافتراضات المفسرة «فلسفة التاريخ».

وهذا البحث يتناول «فلسفة التاريخ» من خلال بيان أهميتها لعلم التاريخ والاتجاهات المتميزة من قبل المؤرخين والفلاسفة نحو معالجتها من خلال التطور الحادث طبقا لأهم هذه الاتجاهات والآراء، ومن ثم بيان مقولات فلسفة التاريخ وصولا لإيضاح طبيعة الاختلاف بين التاريخ وبين فلسفة التاريخ، وبالتطبيق على فلسفة تاريخ الإسلام الذي يبين إثباتا مؤكدا لقوة وحقيقة الفلسفة للتاريخ.

«إذ إن بلوغ المستوى الحضاري والمحافظة عليه أو تحطيمه، يعتمد على عدد من العوامل الأساسية والإضافية التي تختلف في أهميتها.. ولا يمكن إهمال أي من تلك العوامل. فالأفكار، وعظماء الرجال وألوان النشاط الاقتصادي، والاختراعات الصناعية الفنية والحقائق الجغرافية، والذات الإلهية.. كل أولئك لها أثرها في سلوك الناس، ويتداول هذه العوامل وما يتصل بها من «مسائل» تتشكل الفلسفة في التاريخ»[1].

أهمية فلسفة التاريخ لعلم التاريخ

هناك أوجه قصور في الكتابة التاريخية ترجع إلى عيوب في طبيعة الدراسة. فالتاريخ يعرض وقائع وحوادث لا حصر لها، تشد الباحث إلى الماضي.. حتى لتجعله غريبا عن الحاضر، كما أن التاريخ يجعل من الإنسان كائنا ينوء تحت عبء الماضي، فضلا عن أن الحالة التاريخية متعارضة بطبيعتها مع اللحظة الابتكارية، هذه تشد إلى الماضي.. إلى الوراء، بينما الأخيرة خطوة إلى المجهول.. إلى الأمام.

وفلسفة التاريخ تعوض في التاريخ كل أوجه القصور، فهي تجعل لوقائعه المتراكمة المتتالية معنى ومغزى، فهي تبدأ من مشكلة قائمة في الحاضر، وتقيم الإنسان دائما فيه، وتربطه به، ومن ثم لا يغوص في أعماق الماضي السحيق فيكون غريبا عن حاضره. وهي إذ تخالف التاريخ في تطلعها الدائم إلى المستقبل، فإنها لا تجعل الإنسان ينوء تحت عبء الماضي.. فهو محصن ضد ما أسماه «نيتشه» «داء التاريخ» أي آفة العقل حين يغريه الماضي بالولاء له.

وفلسفة التاريخ لا تعوض قصور التاريخ فقط.. بل إنها تعوض قصور الفلسفة أيضا.. إذ تعاني الفلسفة من قلق دائم مصدره اشتياق الفيلسوف إلى الوصول إلى الحقيقة، فهو دائب البحث عنها، ولكنه يخشى أن يضل السبيل في عالم المجردات.. لذلك فإن فيلسوف التاريخ يلتمس مادته من وقائع التاريخ. فالتاريخ يشد الفلسفة حتى لا تحلق بعيدا في غير عالمنا.. وترتفع الفلسفة بالتاريخ حتى لا يغوص في وحل الماضي وركامه.

يلتمس التاريخ من الفلسفة الحكمة والمغزى، وتلتمس الفلسفة من التاريخ الواقعية. كلاهما يكمل في الآخر قصورا، ومن ثم كان الزواج

بينهما قائما برغم معارضة البعض من الفلاسفة والمؤرخين.

فلسفة التاريخ لم تنشأ لأنها تعوض قصور كل من الفلسفة والتاريخ فحسب.. وإنما نشأت لتلبية احتياجات فكرية للإنسان. فعهود النكبات في التاريخ الإنساني كانت دائما حافزا إلى التفكير في الماضي وفي المصيرومثيرة للاهتمام بتفسير التاريخ وتعليله. فمثلا «وصول الحضارة الإسلامية مرحلة تدهورها، ألهم ذلك ابن خلدون إلى أن يضع أول نظرية عربية إسلامية في فلسفة التاريخ»[٢].

إن فكرة «التطور التاريخي» ستحتل مكانا متزايد الأهمية في الرؤية الهيجلية نسبة «لهيجل» وماستمثله على وجه التقريب. وحينما وطأت أقدام نابليون الأراضي الألمانية أمام نظر «هيجل» صدرت عبارته الشهيرة: «إن بومة منيرفا لا تحلق إلا عند الغسق». (بومة منيرفا رمز الحكمة). أي إن أحكم الأقوال لا تصدر إلا في أحلك الأوقات، فكانت نظريته في التاريخ.. ففي أعصب الفترات يطلعنا التاريخ على إمكانية أن تصدر أسمى الفلسفات وليس التاريخ العادي ما يعني بذلك وإنما يعني فلسفة التاريخ»[٣].

ضرورة فلسفة التاريخ

إن المنطلق النهائي للأشياء لا يستوحى من التاريخ.. فلابد من أن نستبعد الفكرة القائلة بأننا نستطيع أن نجد في التاريخ التفسير النهائي للأشياء.. فحياة الإنسانية لا تستطيع أن تعطي من ذاتها قدرة على التعلم، إلا إذا أصبحت معروفة في حجمها. وإذا كانت الرؤية الكلية تعطي مكانها الحقيقي لكل تفصيل، وهذا بالضبط ما هو مفقود.. ثم إننا نجهل، حكما، مستقبل حياة الإنسانية ولا نعرف ما فيها إلا معرفة غير تامة.. فعلى ذلك، أي خلاصة ثابتة مقنعة يمكن أن تعطى، اعتمادا على نظرات ومشاهد هي في تحديدها مبتورة مجزأة.. وحتى لو كان في استطاعتنا مشاهدة مجرى الأحداث البشرية الكاملة.. وأن نلم بأصل هذا المجرى وصيغة نشأته.. فكيف نتمكن من معالجة هذا الوضع المدهش السعة لنستخلص منه سبب وجوده؟ والتاريخ كالعلم، لا يعطينا قطعا إلا «الكيف».. أما الواقع في طبيعته الأولى، فليس لنا منه غير الملاحظة وما خلفه لنا ذلك الواقع من آثار وتفسيره يعني تعيين مكانه في تمثيل عالمي، وإعطاءه أهمية وقيمة، وهذا ما لا يتم إلا اعتمادا على مبادئ أساسية، وليس للتاريخ أن يستخلص هذه المبادئ ويصوغ التعبير عنها لتوضع موضع العمل.. فهنا شأن الفلسفة، فالتاريخ أبعد ما يكون عن أن يحل محل الفلسفة، وأن يفرض على الناس كلمة مستخلصة من الوقائع لأن الأمر على العكس، فالفلسفة هي التي تنسق التاريخ وتبنيه.. وتعطيه مضمونه الذي يحتاجه، وبلا فلسفة نستطيع أن ننكر وجود التاريخ، ولذلك فإن المؤرخ كلما رأى أنه ارتفع فوق تتابع الأحداث وتلاحقها الزمني، يعني فوق ذكر الحوادث المحفوظة اتفاقا لا اختيارا، وجد نفسه يعمل.. أو يتفلسف دون أن يعلم.. لكن من الأفضل أن يتفلسف وهو يعلم.. ومن أجل هذا كان لابد للمؤرخ من تنشئة فلسفية قوية.. وهناك مؤرخ مثل «مارو» الذي

قال: «حقيقة التاريخ هي من اختصاص الفلسفة التي يعترف بها المؤرخ، اعترافا واضحا أو غير واضح.. فالتاريخ لا يستطيع وحده، وبكفاية من ذاته، أن يغذي حياة داخلية وثقافة في الإنسان، ولا يستطيع أن يصبح العنصر المدير بالنسبة إليها ولا روحها.. فهذا الدور لا يقدر على تمثيله غير الفكر المتحكم بالنظريات أي الفكر الفلسفي»[٦].

اتجاهات المؤرخين ومعالجة فلسفة التاريخ

زادت حرية البحث التاريخي، وتوافرت وسائله في القرن التاسع عشر، وكانت أهم ظاهرة في الدراسات التاريخية العصرية هي مجالها الضخم الاتساع، إذ إن المعالجة التوليفية الشاملة من جميع الجوانب للحياة التاريخية أخذت تلقى تقديرا متزايدا بعد أن حلت محل التركيز والاهتمام على نواح معينة أو أجزاء نوعية من التاريخ أو تلك المعالجة ذات وجهة النظر الخاصة. فمن خلال المؤلفات والكتابات التي تناولت أحقابا تاريخية واسعة المدى والمضمون، كانت هناك إمكانية تطوير فلسفة ملموسة للتاريخ فكانت هناك سلسلة من الدراسات التاريخية بعنوان عام هو: «تطور البشرية» والتي افتتحها هـ.بر (١٨٦٣-١٩٤٢) في فرنسا والتي أدخلت بعض مجلداتها في الكتاب الإنجليزي المعنون «التاريخ الحضارة».

وبرغم الصعوبة التي تتعلق بترتيب المعطيات الشديدة التنوع.. فإن هذا الكتاب موضع تقدير بحيث إنه لكي يتم فهم أهمية التاريخ، أي لكي تتقوم منظورات صحيحة وتصور واف عن ماهية التاريخ في أرقى صورة، فلابد من تناول ذلك الكتاب بالدرس.. إذ لن يتيسر تطوير فلسفة ملموسة للتاريخ إلا مع وجود أساس كهذا.

وقد تطورت نظرة المؤرخين إلى التاريخ.. ومن أبرز هذه الاتجاهات: نجد وصف لورد بولنجبروك (١٦٨٩-١٧٥١) للتاريخ بأنه «تعلم الفلسفة بالأمثلة» وأنه يؤدي إلى المعرفة بمبادئ وقواعد عامة معينة للحياة والسلوك لابد أن تكون صحيحة دائما لأنها تتطابق وما للأشياء من طبيعة ثابتة لا تتغير. ويستطيع المؤرخ أن يشكل نظاما عاما من السياسات والأخلاق يقيمه على أقوى الأسس، أي على اختيار المبادئ والقواعد في جميع العصور وعلى توثيقها بالخبرة العامة.

وقد دعا جوزيف بريستلي (١٧٣٣-١٨٠٤) إلى دراسة التاريخ بوصفه عاملا يؤدي إلى «تقوية الفضيلة».. «فالتاريخ يمكننا من تكوين أفكار عادلة حول ما تتصف به الطبيعة الإنسانية من كرامة وضعف».

وندد ليوبولد فون رانكه (١٧٩٥-١٨٨٦) والذي يعد أعظم مؤرخي زمانه، بطريقة معالجة دراسة التاريخ من أي نقطة تنطوي على التحيز الذاتي، وأن هناك ضرورة اتباع طريقة البحث التاريخي غير المتحيز للهوى والمقترن بالموضوعية العادلة، والاعتماد على مصادر معاصرة للمدة التي يدور بحثها، وأكد على أن الهدف الأقصى للمؤرخين هو التاريخ العام، وأنه لا سبيل إلى احتمال مواصلة الدراسة

للتفاصيل إلا عن طريق الرؤيا الشاملة لكل شيء، والمثل الأعلى الذي تطلع ببصره إليه هو «النظرة إلى العالم في ماضيه وحاضره.. لكي يرى بعين محايدة غير متحازة تقدم التاريخ العام».

أما الفرنسي ف.ب.ج. جيزو (١٧٨٧–١٨٧٤) والذي كرس نفسه لدراسة خاصة في الحضارة، وأشهر كتبه (تاريخ الحضارة في أوربا) فقال: «إن فلسفة التاريخ تقوم على إظهار ما بين الأحداث من علاقات وأسباب تلك الأحداث وآثارها».

عملية التاريخ

ومع التقدم الهائل في العلوم الطبيعية في القرن التاسع عشر.. كان هناك تصور بإمكان ظهور علم للتاريخ، يستخدم مناهج تماثل ما يستخدم في العلوم الطبيعية.. وقد أكد ج.زرفي (١٨٢١ـ ١٨٩٢) إمكانية إخضاع جميع ظواهر التاريخ بواسطة منهج علمي دقيق لقوانين العلّية «السببية»، وصرّح بأن الدراسة العلمية للتاريخ مستحيلة لو فرضنا وجود عامل الصدفة والقدر المحتوم وحرية الاختيار.. وقال حول علم التاريخ: «إن أهم ما يجب على المؤرخ أداؤه أن يظهر بصور مقنعة أن الحقائق لم يكن في الإمكان حدوثها بطريقة مخالفة لما حدثت بها، وأنه لو أن الأسباب نفسها عملت عملها، لأدت دون مناص إلى إحداث نفس النتائج للمرة الثانية».

وقد أظهر المؤرخ الأمريكي ج.ب. آدمز (١٨٥١ـ ١٩٢٥) قبوله لفكرة «علم التاريخ» وبأنه يماثل العلوم الطبيعية، وقال: «علم الحقائق الموضوعية التي يتولى المؤرخ معالجتها، وهي الأعمال الماضية التي قام بها الجنس البشري، يحدد حدوثها قوى تعمل في فلك العلوم الطبيعية والفيزيائية». وإني لمقتنع بأن التاريخ يعتبر بهذا المعنى علماً.

كما تحدث ج.ب. بيوري (١٨٦١ـ ١٩٢٧) عن أن الطريقة التي يصبح بها التاريخ علما هي التحليل المنظم النسقي والدقيق للمصادر، مع وجود منظور كاف يدخل في اعتباره المستقبل فضلاً عن الماضي، وهذا يؤدي إلى تقدير لوحدة التاريخ واستمراره.

هناك العديد من الأمريكيين دافعوا عما أسموه بـ«التاريخ الجديد»، ويؤكدون على ما حدث من تقدم جديد في علوم النفس والسلالات «الأثنولوجيا» والبشريات «الأنثروبولوجيا» وعلوم الاجتماع والسياسة ويدفعون بأن التاريخ يعد من حيث الجوهر بمثابة تنسيق وتآلف بين نتائج هذه الأمور جميعها.

وثمة محاولات للعثور على علم للتاريخ يستند تفسيره إلى علم النفس الاجتماعي، فقد حاول هـ.أ. تين (١٨٢٨–١٨٩٣) كشف طبيعة التاريخ بدراسة السيكولوجيا القومية كما يعكسها إلينا الفن والأدب بوجه خاص. كما أكد ك. لامبرخت (١٨٦٥–١٩١٥) بأن علم التاريخ الحديث إنما هو في المقام الأول علم السيكولوجيا الاجتماعية. ودعا إلى استخدام «التاريخ الثقافي» على نهج «علم النفس الاجتماعي».

وعن نوع «التوليف» العام الذي يمكن أن يوجد في التاريخ. جاء د.د. هل ليؤكد على

ما عليه «التوليف» في التاريخ من طابع «كيفي» في جوهره تمييزا له عن الطابع «الكمي» وطبيعة ذلك التوليف باعتباره نظاما وعملية عقلانية، وليس تكررا عاما، «فإن حياة الإنسان الاجتماعية وتقدم الحضارة وتكوين النظم السياسية وتطورها وقيام الإمبراطوريات وسقوطها والعلاقة بين الدول المستقلة، كل هذه التحولات تنتسب إلى دائرة التغيير الكيفي، كما أنها تتحدى العد الرياضي والأرقام الرياضية وتطالب بأداة جديدة من الموازنة والتفهم».. «ولما كان التاريخ هو سجل الأحداث الخاصة التي ليس لأي واحدة منها صفة الضرورة العامة الشاملة، ولما كانت ظواهر التاريخ البشري ـ على العكس من ظواهر الطبيعة ـ لا يمكن تكرارها بالضبط، فهي لا تحتوي على أي معطيات تكفل تعميمات «أحكام عامة» مطلقة، فهي بالتالي لا تكشف عن أي قوانين ضرورية تعمل بمقتضاها».

لقد أبدى العلماء قدرا كبيرا من الشك حول طبيعة التوليف الممكن ومداه. وقال المؤرخ الإنجليزي هـ. أ. ل. فيشر (١٨٦٥ ـ ١٩٤٠): إن على المؤرخ أن يدرك في تطور المصائر البشرية دور العامل الطارئ والعامل غير المتوقع، والتقدم ليس قانونا مضطردا، فالأرض التي يكسبها جيل من الأجيال قد يخسرها الجيل التالي، كما أن أفكار الناس قد تصب في مسارب وقنوات تؤدي إلى الكوارث والهمجية.

لم يستطع أحد أن يؤكد أن الشكل العصري لفلسفة التاريخ قد بلغ مداه من التطور ولكن طابعه واضح يتجلى في عدد من الأعمال التي مهدت السبيل له.

وقد أشار العلامة الإيطالي أنطونيو لابريولا (١٨٤٣ ـ ١٩٠٤) بوضوح إلى بعض الاتجاهات التي ينبغي انتهاجها في كتابة «مشكلات فلسفة التاريخ»، فليست فلسفة التاريخ «تاريخا عاما» كتب من وجهة نظر الأفكار الفلسفية المتصورة مسبقا، وإنما هي قبل كل شيء بحث في مناهج العلوم التاريخية ومبادئها ونظمها ولا يمكن اعتبار التاريخ على خط يجري في محاذاة العلوم الطبيعية، إذ إن تلك العلوم الطبيعية ليست بحاجة إلى بحث المحددات الفضائية والزمانية للأشياء التي تعالجها، ولكن تلك الأوضاع الخاصة تعتبر جوهرية بالنسبة للتاريخ، ونحن نحتاج إلى نظرية التخلق التعاقبي للحضارة في التاريخ مميزة تماما عن النظرة التكوينية السيكولوجية.. وقد أصر على ضرورة التحليل والتمييز بين مختلف تيارات التاريخ.. وقد ظن «لابريولا» فيما بعد أنه وجد المبدأ للتاريخ الرئيسي في التتابعات والعلاقات المتبادلة بين الظروف الاقتصادية فيما أسماه تماشيا منه مع ماركس وأنجلز باسم «المذهب المادي للتاريخ».

أما المؤرخ الروماني «زينوبول» فقد أكد على بعض نواح مهمة في التاريخ ذات دلالة خاصة بالنسبة لفلسفة التاريخ، إذ قال: «إن وقائع التاريخ المتعاقبة مرتبطة بعضها ببعض عليا (سببيا) وإن هناك «فكرة جوهرية» اختص بها التاريخ وحده، هي أنه لا يمكن اعتبار الحدث التاريخي نتيجة لسبب إلا بعد حدوث ذلك الحدث».

ذهب ديكارت (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦) إلى أن

منطق العلوم التاريخية هو نقطة البدء في فلسفة التاريخ.. فكل موضوع من موضوعات المعرفة يمكن النظر إليه نظرة عامة شاملة، على اعتبار الخصائص المشتركة التي يسهم بها مع غيره من نفس الصنف والطبقة، والنظر إليه من «الناحية الفردية» على اعتبار ما يمكن التكهن به استنتاجا منه وحده، والتاريخ يحتاج إلى بعض التعميمات، ومنهجه المنطقي يقوم قبل كل شيء على التفرد، فعليه أن يعالج شخصا أو أمة أو جماعة أو عصرا أو حقبة من الزمن في حدود صفته الخاصة كفرد، فالشيء العام في التاريخ ليس هو نفسه العام التجريدي للعلوم الطبيعية.. ولكن «كل» تكوّن للجزئيات فيه له أهمية، «فالعام» المتعلق بالترابط التاريخي إن هو إلا «الكل» التاريخي نفسه.. والتطور التاريخي ينطوي ضمنا على ظهور شيء جديد، فهو مختلف عن التكرار[٥].

سمتان رئيسيتان

يمكن تمييز سمتين رئيسيتين في فلسفة التاريخ هما:

أولاً: الكلية

إن نقطة البدء في فلسفة التاريخ تكامل بين الأجزاء وترابط بين الوقائع، ويتشكل من ذلك كله ما يسمى بالتاريخ العالمي الذي يصبح مادة الفيلسوف. ففلسفة التاريخ لا تقف عند عصر معين، ولا تكتفي بمجتمع خاص، وإنما تضم العالم كله في إطار واحد من الماضي السحيق حتى اللحظة التي يدون فيها الفيلسوف نظريته.. بل قد لا يقنع بذلك فيمتد تفسيره إلى المستقبل. فالمؤرخ يتجاوز في فلسفة التاريخ الوقائع الجزئية إلى التاريخ العام.

ثانيا: العلّيّة (السببية)

يلجأ المؤرخ في التاريخ العادي إلى التعليل ولكنه يتقيد دائما في استنباطه للأسباب بواقعية جزئية ملتزما بأطر التاريخ أو مقولاته من فردية وزمان ومكان. أما فيلسوف التاريخ فيختزل العلل الجزئية للحوادث الفردية إلى علة واحدة أو علتين على أكثر تقدير يفسر في ضوئها التاريخ العالمي، وهذا يقتضي منه إعادة تشكيل وقائع التاريخ ليقدم منها صورة عقلية[٦].

طبيعة الاختلاف بين التاريخ وفلسفة التاريخ

تختلف مقولات فلسفة التاريخ عن مقولات التاريخ اختلافا جوهريا، فلقد استبدلت الكلية بالفردية، وتجاوزت فلسفة التاريخ مقولتي الزمان والمكان إلى ما وراء الزمان والمكان.. وحلت الوحدة محل الكثرة، ويلزم عن هذا الاختلاف الجوهري بين مقولات كل منهما أن تختلف طبيعة الدراسة في فلسفة التاريخ عن طبيعة التاريخ، ومن ثم استنكر بعض المؤرخين فلسفة التاريخ ورفضوها بل وجهوا الانتقادات إليها، وانصب النقد على فكرتي التاريخ العالمي والتعليل التاريخي.

أما انتقادهم للتاريخ العالمي كمادة لفلاسفة التاريخ فقد رأوا أنهم يقيمون أبنية ضخمة لا

تمكن المادة التاريخية من تحقيقتها، ومثلهم كمثل من يريد تشييد برج إيفل بأحجار قليلة.

كذلك كيف يتأتى لجهد فرد واحد أن يعرف تاريخ العالم.. ففلاسفة التاريخ يتصورون نموذجا مثاليا صالحا لجميع الشعوب في كل العصور. كذلك فلاسفة التاريخ في تأريخهم العالمي يضعون تاريخا لكل المجتمعات في الأزمان.. إن فلسفة التاريخ مزيج من التصور والخيال.. وإن فلاسفة التاريخ يطلبون كشف النقاب عن التصميم الذي يقوم عليه تاريخ العالم من البداية إلى النهاية.

وجه تشارلز أومان وصفا لفلاسفة التاريخ بأنهم أعداء التاريخ اللاجئون إلى التعميم ليستروا جهلهم الفاضح بتفصيلات الوقائع التاريخية ثم يقيمون تركيبا فلسفيا مسبقا يلتمسونه من خصائص العصور الماضية حسبما يتخيلونه.. فهم يستخلصون من سلسلة الوقائع المضطربة المتباعدة شيئا منطقيا موحدا مدعين للتاريخ غاية سموها التقدم أو التطور.. يأتون بأدلة من سجلات الماضي تلائم حججهم. أما ما لا يتفق مع تصوراتهم فإنهم يتجاهلونه ويعللون عدم جدواه.

أما انتقاداتهم للتعليل في فلسفة التاريخ فكانت تمييزهم بين التعليل التاريخي والتعليل في فلسفة التاريخ. أما الأول فتجريبي بعدي، أي أن المؤرخ يستخلص الأسباب بعد دراسة منهجية تفصيلية للواقعة التاريخية موضوع دراسته.. أما الثاني فتأملي قبلي.. ففلسفة التاريخ تأليف وتركيب أكثر منها تسجيل وتقرير، فهم لديهم عادة فكرة مسبقة لحل مشكلة طارئة معاصرة لزمن الفيلسوف، ثم يسخِّر التاريخ كله، ماضيه وحاضره بل ومستقبله من أجل تأييد فرضه الذي وضعه لحل هذه المشكلة.

والتعليل في التاريخ يكثر بكثرة الحوادث وتعددها، بل قد يثبت المؤرخ للحادثة الواحدة مجموعة من الأسباب أو العلل. أما فلاسفة التاريخ فليست مادتهم وقائع ملموسة. إنهم خلقوا الوقائع وراءهم وأقاموا ادعاء مسبقا اعتبروه علة مختزلين سائر العلل. ولما كانت علة واحدة لا تصلح لتفسير وقائع التاريخ، فإن هؤلاء الفلاسفة يحاولون سد الثغرات بفرض تعسفي إذا كانت الواقعة تتعلق بعصر ما قبل التاريخ.. أما إذا كانت تتعلق بالمستقبل ولما كان التاريخ لا يتعلق بالمستقبل فإنه يسدها بتنبؤات.. (مثل التأويل الديني للتاريخ المتضمن للواقع من بداية الخلق إلى يوم القيامة، كذلك تفسير «ماركس» للمجتمعات البدائية في الماضي السحيق بنفس العلة التي تنبأ فيها بالفردوس الأرضي ممثلا في المجتمع اللاطبقي في المستقبل.

إن التاريخ دراسة الماضي.. والماضي يتوقف عند اللحظة الأولى للحاضر، ولكن فلاسفة التاريخ قد تجاوزوا نطاقه إلى المستقبل.. بل جعلوا المستقبل هدفه، ومن ثم ألغوا واقعية التاريخ واستبدلوا بها جانبا شاعريا ميتافيزيقيا. إن فلسفة التاريخ بحث عن المطلق اللامحدود فيما هو محصور محدد. إن فلاسفة التاريخ يلتمسون اللانهائية في المتناهي، والمفارق في الواقعي إذ يلتمسون العالمية والشمول فيما هو محصور مقصود.. فإذا ارتبط التاريخ بالفلسفة

فقد ألغى ذاته وذلك لاختلاف طبيعة كل منهما: الفكر للفلسفة.. والواقع للتاريخ.

وهذه الانتقادات والاختلافات تعني تعذر أن تندرج فلسفة التاريخ ضمن موضوع علم التاريخ، وصعوبة اعتراف المؤرخين بها.. ولكن هذا لا يعني على الإطلاق أن فلسفة التاريخ غير ذات موضوع.. أو أن دراسة التاريخ يمكن أن تستغني عنها ■

الهوامش

(١) أ. هـ جونسون: فلسفة وايتهيد في الحضارات، ترجمة: عبد الرحمن باغي، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٥.

(٢) د. أحمد محمود صبحي في فلسفة التاريخ، الإسكندرية: مؤسسة الثقافة الجامعية، ١٩٧٥، ص ١٢٩ ـ ١٣١.

(٣) جان هيبوليت مدخل إلى فلسفة هيجل، ترجمة أنطون حمصي، دمشق: مطابع وزارة الثقافة، ١٩٦٩، ص٧٦.

(٤) جوزف هورس: قيمة التاريخ، ترجمة: نسيم نصر، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٩٤، ص ١١٤ ـ ١١٧.

(٥) ألبان. ج. ويدجري: التاريخ وكيف يفسرونه، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٢١٣ ـ ٢٢٨.

(٦) أحمد محمود صبحي: في فلسفة التاريخ، مرجع سابق، ص ١٢٤.

الأحزاب العربية والثقافة

فخري قعوار*

تقديم

لقد واجهتني صعوبة بالغة في إعداد هذه الورقة، تتمثل في عدم توافر مراجع مكتوبة حول علاقة الأحزاب السياسية العربية بالثقافة، أو علاقة الأحزاب بالمثقفين، أو علاقة الأحزاب بأعضائها من المثقفين، أو علاقة الأحزاب بأصدقائها والمتعاونين معها من المثقفين. وبرغم وفرة الكتابات التي تبحث في علاقة السياسي بالثقافي، أو علاقة المثقف بالسياسي، فإن ما اطلعت عليه ظل يدور في الإطار النظري، أو في إطار ما هو بعيد عن موضوع البحث، وإن كان يفيده ويثريه.

وهذا ما دعاني إلى الاستعانة بعدد من الزملاء، ممن أتيح لهم الاطلاع عن قرب على نظرة الأحزاب إلى المثقفين وإلى الثقافة، فأفادوني بتجاربهم وبآرائهم، مما ساعد على ظهور هذه الورقة واستكمالها على هذا النحو، وإعطائها هذا البعد الخارج عن حدود القطر، وإن كنت لا أدعي أنها حققت طموحها في الشمول الأوسع المنشود.

إشكالية عامة

تكثر الأحزاب السياسية العربية من تأكيداتها على دور الثقافة في تشكيل الوعي الجماهيري، وعلى أهمية هذا الدور في وصول أهداف الحزب وغاياته إلى الناس. وتشهد الأدبيات الحزبية زخما وفيرا من هذه التأكيدات، مما يدخل في نفس المتابع والقارئ والمهتم، بأن الأحزاب تعرف دورها، وتتفهم علاقتها بالمثقفين والثقافة. غير أن واقع الممارسة الفعلية يشهد شيئا مختلفا، ويشهد تقصيرا ذريعا في مجال ترجمة التأكيدات النظرية إلى واقع ملموس. ولعل هذا التناقض يعود إلى جذره الأبعد، وهو إشكالية الحزبي والثقافي، التي ما فتئ المثقفون يطرحونها في كتاباتهم وفي أحاديثهم وفي مجالسهم. وبالأخص أولئك المثقفون الملتزمون بمواقف أحزاب بعينها، سواء أكان هذا الالتزام على مستوى العضوية الكاملة، أم على مستوى المؤازرة. ويمكن القول إن نظرة القيادات الحزبية إلى المثقفين المتعاطفين معها أو المتعاونين معها أو حتى الملتزمين بسياستها، لا تفرق بين العضو الحزبي العادي، أو المتعاطف العادي مع الحزب، وبين المثقف، وترى في الجميع أعضاء يتوجب عليهم أن ينفذوا قرارات الحزب، وأن يؤدوا الدور الذي تطلبه القيادات منهم، وألا يكفوا عن الأنشطة الحزبية، وتدفع المثقفين إلى التجمعات النقابية

(*) باحث من المملكة الأردنية الهاشمية.

والثقافية، ليس لمزاولة دور ثقافي، بل لمزاولة دور حزبي، وبالتالي، فإن مردود ذلك كله يعزز من مكانة الحزب، لكنه لا يعزز من مكانة الثقافة.

وإزاء هذا الواقع المغلوط، كان المثقفون - وما يزالون - يطالبون بمعاملة مختلفة، وبوضع مختلف، وضع يستفيد بالدرجة الأولى، لا من إمكاناتهم التنظيمية الحزبية أو النقابية، بل من إمكاناتهم الثقافية، باعتبارهم مهيئين أساسا ككتاب وأدباء وفنانين ... إلخ. ومن هنا بدأ أولئك المثقفون يطالبون بما يخصهم، ويدعون إلى أولوية الثقافي على السياسي، باعتبار أن المجال الثقافي هو المجال الذي يبرعون فيه أكثر، وهو المجال الأقرب إلى اهتماماتهم، وهو - بعد ذلك - المجال الذي يتيح لهم أن يلعبوا الدور المفيد أكثر. ويرى المثقفون أن العمل السياسي أو النضال الحزبي يقوم أساسا على نوعين من الاعتبارات، فهناك اعتبارات مرحلية تكتيكية، أي اعتبارات سياسية آنية تلاحق الأحداث والمستجدات وتكيّف نفسها وفق تلك الأحداث. وهناك - من جهة ثانية - اعتبارات إستراتيجية طويلة الأمد، لها مفعول بطيء، قد لا يكون منظورا، لكنه مفعول تراكمي مستقبلي، يبني أساسا راسخا مغذيا للوعي والعقل، ومفيدا للبنية التنظيمية، ويخدم أهدافها البعيدة دائما، وأهدافها القريبة أحيانا.

من تجارب المثقفين

يقول أحد الكتاب من زملائنا الأردنيين، إن مثل هذه الإشكالية في الأردن بالذات، كانت قائمة ما بين الأحزاب، وبخاصة الأحزاب اليسارية، وبين مثقفي هذه الأحزاب.

وهذه الإشكالية لم تكن محصورة داخل الأحزاب نفسها، بل إنها اتخذت أشكالا واضحة في المؤسسات الثقافية الموجودة. وكلنا يعرف أن هذه الإشكالية، كانت وما تزال، من الإشكاليات الأساسية التي تعاني منها مؤسسة ثقافية مهمة مثل رابطة الكتاب الأردنيين. وهذه الإشكالية من الأسباب الرئيسية التي حركت الصراعات داخل الرابطة، وأعاقت إلى حد كبير من إمكانية قيامها بالدور المرجو منها على الصعيد الثقافي.

ويضيف الزميل الكاتب قائلا: وهكذا، فبدلا من أن تكون الخلفية الثقافية لأعضاء الرابطة سببا لتجمعهم في خدمة همّ موحد، وقاعدة لأرضية مشتركة، حددتها الأهداف النبيلة التي تضمنها النظام الداخلي للرابطة، بدلا من ذلك، حصل أمر مخالف تماما، إذ أدّت هيمنة الخلفية السياسية التنظيمية إلى أولوية السياسي، أي السياسي بمعناه التنظيمي الحزبي الضيق، إلى صراعات على المقاعد والمراكز الإدارية، جعلت من غالبية أعضاء الرابطة مجرد أصوات انتخابية، وقلصت بالتالي من نشاطهم الثقافي الإبداعي، أو أنها جعلته دون المستوى الإبداعي المطلوب على الصعيد الفردي، وقلصت من الدور الثقافي المطلوب على الصعيد الاجتماعي العام.

وتؤكد تجربة كاتب هذه السطور، أن ما ذهب إليه الزميل، مستخلص من واقع المعايشة والمعاينة، كعضو في الرابطة، وكمثقف متميز،

وكعضو ملتزم بأحد حزبين كانا يقودان صراعات الرابطة الانتخابية والإدارية. فقد كنت متعاونا أو متعاطفا مع الحزب نفسه، وأرشح نفسي على قائمته، وأقبل ما تتوصل إليه قيادة الحزب من تفاهم على قائمة موحدة مع الحزب المنافس الآخر، وأرى في النجاح مهمة حزبية، وأرى في الفشل أيضا مهمة حزبية، لا علاقة لي بها، يتحمل الحزب نتيجتها، لأنه لم يكن مؤهلاً لحشد العدد الكافي من الأصوات!

فالحزب، كان يحب أن يستفيد من نجاح المثقف المعروف، أو المبدع المعروف، لأن اسمه سوف يرتبط في المخيلة العامة باسم الحزب، ولأن المبدع يؤثر في متابعيه ومعجبيه، فإنه بالضرورة سوف يؤثر فيهم باتجاه اختياره لحزب معين، ويؤدي هذا إلى تعزيز سمعة الحزب وإثراء موقعه الجماهيري. أي أن الحزب يستفيد من المثقف ويستثمر صيته وطاقاته، ويوظفها لخدمة أغراض انتشاره والترويج لبرامجه، لكن ما يستفيده المثقف بالمقابل، لا يزيد عن الاهتمام به في أدبيات الحزب، وفي أحاديث الرفاق، ولا تكون في العادة أدبيات الحزب ذات رواج وانتشار، كما لا يكون عدد الرفاق كبيرا ومؤثرا.

وقد أدرك الكتّاب خطورة تغليب السياسي على الثقافي، وانتبهوا متأخرين إلى ضرورة تغليب الثقافي على السياسي، وهذا ما أكدته انتخابات التسعينيات في الرابطة، حيث لم تكن فيها سيطرة لأي من الحزبين المتنافسين. وهذا معناه، أن (الحزب) قد خسر موقعا، وبرهن على أن سياسته السابقة، أو نظرته السابقة إلى المثقف لم تكن صحيحة. وأستطيع أن أجزم اليوم، أن الذين يقودون الرابطة جميعا ليست لهم ارتباطات حزبية، ولا يعبر نجاحهم عن نجاح حزب بعينه، بل لا يعبر نجاح أي عضو في الهيئة الإدارية عن نجاح حزب أو تنظيم. وهذا يقودنا إلى القول، إن كل الصراعات الماضية لم يكن لها مبرر، ولا تتحلى بالوجاهة والتقدير، وإنها كانت مضيعة للوقت والجهد، ومضيعة لأغراض الأحزاب، وهدرا لأغراض المثقفين. كما يقودنا هذا إلى القول، إن تراكم الخبرات والتجارب، نبه المثقفين إلى عدم جواز استخدامهم من قبل الأحزاب، كما لو كانوا أعضاء أو متعاونين أو متعاطفين عاديين. ونبه الأحزاب أيضا إلى ضرورة معاودة النظر إلى المثقف على أنه كائن غير قابل للتكبيل والاستخدام، وأنه جدير بالدعم والتشجيع والمؤازرة من الحزب، لا لغايات تكبير الحزب، بل لغايات تكبير دور الثقافة، بعيدا عن تفاصيل المعتقد الحزبي.

تجارب عربية

وعلى الرغم من قدم التجربة الحزبية في الأردن، وتداخلها في التجربة الحزبية في فلسطين، وامتدادها وتشابكها مع التجربة الحزبية في أقطار عربية أخرى، وخاصة في سوريا ولبنان والعراق، فإنها لم تستطع التوصل إلى صيغة ناضجة ومقبولة، لحل إشكالية الحزبي والثقافي، أو إشكالية السياسي والثقافي، خارج الإطار النظري، كما لم تستطع التوصل ـ لأسباب ذاتية وموضوعية ـ إلى صيغة برامجية

واقعية يقدم فيها الحزب خدمة ملحوظة للمثقف. ومن المفيد أن نطل على بعض التجارب العربية على هذا الصعيد، ونذكر على سبيل الحصر، أن المؤسسة التنظيمية العربية الوحيدة في الوطن العربي، التي أولت الفن السابع (السينما) اهتماما يستحق التنويه، هي فصائل الثورة الفلسطينية. فقد أسست حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح) في عام ١٩٦٩، وحدة للسينما في قسم التصوير التابع للإعلام في الأردن، وهي الوحدة التي تحولت فيما بعد إلى مؤسسة السينما الفلسطينية في بيروت. وأسست الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين قسما للسينما في بيروت، وكذلك أسست الجبهة الشعبية الديمقراطية لتحرير فلسطين قسما للسينما في بيروت أيضا. وكان هناك قسم للسينما في دائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية. ونشأت كثافة هذا الاهتمام بالسينما نتيجة لحاجة الثورة الناشئة إلى الإعلام، وعزز هذا الاهتمام توافر الأموال اللازمة، إذ إن تكلفة الإنتاج السينمائي في العادة تكون باهظة. وقد أنتجت الجبهة الشعبية فيلما روائيا عن قصة الكاتب الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني «عائد إلى حيفا» عام ١٩٨٢، وأنتجت الجبهة الديمقراطية فيلما روائيا باسم «مائة وجه ليوم واحد» عام ١٩٧١.

ونجحت السينما الفلسطينية في استقطاب الكفاءات والطاقات والخبرات العربية في المجال السينمائي، فتوافد إليها السينمائيون العرب والفلسطينيون، وتشارك الجميع في النضال من أجل صنع سينما فلسطينية تنقل الثورة إلى الجماهير في العالم العربي والعالم أجمع. وهذا أدى بدوره إلى استقطاب عدد كبير من سينمائيي العالم، وبوجه الخصوص، التقدميون منهم. وقفزت السينما الفلسطينية إلى مراتب متقدمة، بحيث صارت ذات حضور متميز، وقادرة على المشاركة في المهرجانات الدولية، والتنافس مع أحدث النتاجات السينمائية في العالم.

وربما كان الأساس في النجاح الذي حققته السينما الفلسطينية، هو استقلالية المبدعين السينمائيين، وعدم تعامل فصائل الثورة الفلسطينية معهم ككوادر حزبية تقع في خانة الخدمة المباشرة للتنظيم، فالهدف العريض لا خلاف عليه، وهوامش الحركة الحرة، في مثل هذه الحالة، تصبح واسعة ومحفزة على العطاء والإبداع، ويعود المردود المعنوي في النهاية لصالح الثورة الفلسطينية ولصالح أهدافها في التحرير والعودة.

وهناك تجارب عربية أخرى مفيدة في مجال تنظيم العلاقة بين المثقف والحزب وتصحيحها، وفي تجربة بعض الأحزاب اليسارية ما تتجلى فيه هذه الفائدة على نحو أوضح من غيرها. ونذكر هنا لمحة عن تجربة الحزب الشيوعي اللبناني، وهو الحزب الذي استقطب أكبر عدد من المثقفين، ممن كانت لهم أدوارهم المهمة في الحياة الثقافية والسياسية في لبنان. ومن هؤلاء من كان ملتزما حزبيا، ويؤدي وظائفه الحزبية التنظيمية، دون أن تكون لها الأولوية على الوظائف الفكرية والإبداعية أو على حسابها، من أمثال حسين مروّة ومهدي

عامل ومحمد دكروب وغيرهم. ومن هؤلاء أيضا من ارتبط بالحزب من غير تنظيم أو التزام تنظيمي، وبقي ملتزما من الناحية الأدبية والمعنوية، وهذا سمح بوجود بعض التعارضات في المواقف، لكنها تعارضات تدل على وجود هامش من الحرية، لا غنى للمبدع عنه. وفي حالتي هؤلاء وأولئك، كان الحزب يقدر الجميع، ويتعامل معهم كمثقفين، لا كأعضاء في الحزب، ويطلب منهم ما يستطيعون عمله، وما يجيدونه كمثقفين. والأهم من ذلك، أن الحزب لم يكتف بأن يطلب منهم أن يلعبوا دورهم، بل خلق مناخا ملائما لذلك، إذ أنشأ المؤسسات الثقافية التي دعمت جهدهم عمليا. فالحزب يملك «دار الفارابي» للنشر والتوزيع، وهي من دور النشر والتوزيع العربية البارزة، والحزب يملك مجلة «الطريق»، وهي أيضا من المجلات العربية الكبرى المعروفة، وهو الذي دعم فرقة الفنان مارسيل خليفة وشجعها، وهو الذي طوّر المسرح اللبناني من خلال الفنان جلال خوري، وهو الذي دعم حركة الفن التشكيلي وشجع عددا من الفنانين مثل التشكيلي المعروف المرحوم بول غيراغوسيان وغيره. والحزب هو الذي أصدر جريدة «الأخبار» الأسبوعية، وأصدر جريدة «النداء» اليومية..

في مواجهة الغزو الثقافي

قبل سنوات، عرضت شاشات التلفزة برنامجا وثائقيا أميركيا عن الإعلام المرئي وتأثيره في الشعوب. وظهر في البرنامج مشهد في كوخ مقام من القش، فوق أرض ترابية جافة، في قرية إفريقية شديدة التخلف.. وفي داخل الكوخ عائلة إفريقية شديدة الفقر والبؤس، تتابع باهتمام البرنامج الأميركي الشهير، الذي غزا العالم لسنوات طوال: «دالاس». وفي هذه الفترة، لو ذهب الفريق التلفزيوني نفسه، إلى الكوخ الإفريقي نفسه، لوجد العائلة نفسها منكبّة على برنامج «الجريء والجميلة»، الذائع الصيت في كل أرجاء المعمورة. وهذه الملاحظة تصوّر لنا أن هناك حقيقة ملموسة أو أمرا واقعا يدل على النقطة التي وصل إليها الغزو الثقافي الإمبريالي، وهي نقطة شديدة الحساسية، لأنها تكمن في صميم عقول الشعوب. وهذا بلا شك يدرك تأثيراته النفسية والنفسية والفكرية والاجتماعية، ويشير بسطوع إلى دور الثقافة الخطير في إعادة تشكيل شخصيات الأفراد على مستوى العالم بعامة، وعلى مستوى بلدان العالم الثالث بخاصة.

وفي ظني، أن أكثر الأحزاب العربية، وفي مقدمتها الأحزاب اليسارية، قد تجاهلت هذا الخطر، واكتفت بالخوض فيه من الناحية النظرية فقط. أي أن أدبيات هذه الأحزاب تكثر من الحديث عن خطر الثقافة الإمبريالية، وعن ضرورة مواجهتها، إلا أنها تتوقف عند هذا الحد، ولا تنتقل إلى الممارسة الفعلية. بل إن بعض أدبيات هذه الأحزاب، كانت تحث المثقفين على أخذ دورهم النضالي، والتصدي للثقافة الوافدة الاستهلاكية، وضرورة التغلغل بين الجماهير، ولعب دور مضاد وتعبئتها باتجاه المحافظة على شخصيتها ووعيها وتراثها وأصالتها و... إلخ. وفي الوقت نفسه، فإن

المثقفين لم يكونوا في حاجة لمن يحثهم على لعب هذا الدور، لأنه يقع في صلب اهتمامهم، وقد بذلوا جهودا فردية قصوى، إلا أنهم لم يتمكنوا من التصدي للهجمة، بسبب ضخامة الاستعدادات والإمكانات المتوافرة للغزو، وضآلة هذه الاستعدادات والإمكانات لدى المثقفين وغياب الحياة المؤسسية، التي يفترض بالأحزاب أن تتولى إنشاءها ودعمها وتشجيعها، وليس السلطات الرسمية، التي دأبت على تهيئة الأجواء لدخول الغزو الأجنبي إلينا بليونة ويسر.

مقاومة التطبيع الثقافي

وبظهور مصطلح «التطبيع» إثر التوقيع على اتفاقات كامب ديفيد بين مصر وإسرائيل، بدأت الأحزاب العربية تتحمل مسئولية جديدة إضافية، وهي مسئولية تعبئة الجماهير نحو مقاطعة العدو بكل الصور والأشكال، وخاصة على الصعيد الثقافي. وفي هذا الشأن، عادت الأحزاب إلى نقل المسئولية إلى المثقفين، وشرعت في حثهم على مقاومة التطبيع الثقافي، في حين أن للأحزاب دورا أوسع من ذلك، وهو مقاومة التطبيع على أصعدة أخرى، مثل التطبيع التجاري والصناعي والزراعي. وعلى الرغم من أهمية الدور المطلوب من المثقفين، وأهمية مقاومة التطبيع الثقافي على وجه الخصوص، فإن التقليل من شأن التطبيع على الجبهات الأخرى، أعني الجبهات غير الثقافية، ليس لصالح الصراع العربي الصهيوني، وليس لصالح القضية الفلسطينية. وأعتقد أن اكتفاء الأحزاب بالبيانات والتصريحات، ونشر المقالات في صفحاتها، وهي صحافة محدودة الانتشار كما أسلفنا، ليس هو الدور المطلوب من الأحزاب، وما دامت هذه الأحزاب تطرح نفسها كمعارضة، أو كبديل للسلطات الحاكمة، فإن من واجبها أن تعمل على إنشاء مؤسساتها، وأن تعمل على إنشاء كل الوسائل التي تمكنها من نشر أهدافها وبرامجها، وتمكنها من مواجهة وسائل السلطة، وهي في العادة وسائل ضخمة، تقف من ورائها إمكانات ضخمة.

ويبدو أن الأحزاب معنية في هذه المرحلة، بالدعوة إلى مقاومة التطبيع الثقافي، والاكتفاء بأن أعضاءها أو المتعاطفين معها صمدوا، ولم يقترفوا إثم التطبيع، في حين أن هناك اختراقات تطبيعية في أواسط إعلامية وصحفية وأدبية وفنية، لم تقف الأحزاب منها موقفا حاسما أو موقفا رادعا، تحت ذريعة أن المطبعين ليسوا من كوادر الحزب، أو تحت ذريعة أن المطبعين من أعوان السلطات الحاكمة. ولم يلتفت أحد إلى أن المصالح الحياتية الاعتيادية، المقرونة بنقص الثقافة النضالية، هي التي تدفع بالمطبعين إلى التعامل. بشكل أو بآخر. مع العدو. ومن المفترض أن تصل الأحزاب إلى هذه المواقع، وأن تبذل جهودا أكبر، في سبيل منع التطبيع الثقافي، وفي سبيل منع أشكال التطبيع الأخرى، وفي سبيل إبقاء جذوة الصراع مع العدو متأججة، إلى أن تحين فرصة مواتية، لتصعيد هذا الصراع، الذي يقوم على صراع الوجود وليس صراع الحدود.

ملاحظات أخيرة

نحن لا نقسو على الأحزاب رغبة منا في القسوة، بل رغبة منا في تطوير نفسها نحو الأفضل، بحيث تصل إلى أوسع قاعدة جماهيرية ممكنة، وإلى أوسع تأثير ممكن، في زمن قوة السلطة الحاكمة، وفي زمن انتشار الثقافة الاستهلاكية. وهنا يدعو إلى أخذ القضية - أي قضية - على نحو أكثر شمولاً، والإيمان بالتأثير القوي للثقافة، عبر التاريخ كله، في تشكيل حياة المجتمعات، وفي توجيه مسيرتها نحو التقدم والنمو. ومن المؤكد، أن أرقى نشاط إنساني، هو النشاط الثقافي، لأنه يعبر عن الوجدان والروح، وهو ما لا تستطيع الأنشطة الإنسانية الأخرى أن تعبر عنه، أو تقوم مقامه.

يقول الناقد السينمائي المعروف عدنان مدنات: في حين كان المثقفون يجاهدون فرادى، أي بقواهم الذاتية كأفراد، في معظم الأحيان، فقد كانوا في الحقيقة محتاجين لقوى تدعمهم، قوى يرتبطون بها بهذا الشكل أو ذاك، ويجمعهم معها أهداف وتطلعات وهموم مشتركة. هذه القوى، هي الأحزاب الوطنية، (من قومية ويسارية)، التي كانت تلقي المهمات على عاتق المثقفين، دون أن تبذل من جهتها ما يساعد في دعم المثقفين، ودون أن تسعى إلى تأسيس دعامة لهم على المستوى المادي. ويضيف مدنات قائلا: إن تلك الأحزاب كانت تلقي الكرة في ملعب المثقفين، وهي إذ تفعل ذلك، لا تغفر لهم أي خطأ أو قصور، وبخاصة حينما يتعلق ذلك الخطأ أو القصور بالعلاقة التنظيمية مع الحزب، أو باختلاف بعض المواقف على الصعيد السياسي أو الفكري.

خاتمة

هذه أفكار عامة، تحاول تصوير واقع العلاقة بين الأحزاب العربية والمثقفين العرب، وتحاول تصوير العلاقة بين الحزبي والمثقف، وتسعى إلى شد الانتباه إلى قضايا الأمة التي تحتاج إلى جهود المثقفين. ولا أدعي أنني قدمت مقترحات أو توصيات بشأن رفع سوية العلاقة بين الحزب والمثقف، وهو ما أتطلع إلى استخلاصه وطرحه من خلال النقاش ■

الإنسان إلى أين في عصر الجينات والإلكترونات

عرض وتحليل : عفاف عبدالمعطي*

الناشر: دار سطور للطبع والنشر، مصر
ترجمة: د. أحمد مستجير
عصر الجينات والإلكترونات؛ هو ترجمة لكتاب
Evolution Isn't What it used To be
By W.T. Anderson.
Published by W.H.Freeman & co.,1996.

عبر أربعة أجزاء مُذيّلة بمعجم للمصطلحات الإنجليزية والعربية، وقد احتلت اثني عشر فصلاً؛ يقع هذا الكتاب الذي يناقش قضية حيوية هي التحول الحضاري الهائل الذي يجري الآن في العالم؛ حيث يحيا الإنسان في عالم بات مختلفاً مغايراً لعالم الماضي؛ حيث تغيرت كل الحياة وتحولت بطريقة جذرية إلى اتجاه ينهمك فيه الناس في حمية يكتشفون الشفرة الوراثية للإنسان؛ يتعلمون كيف يحوّرون التركيب الوراثي للأنواع الأخرى من الأحياء، ومن ثم يخلّقون ضروباً جديدة من الكائنات الحية. إن تلاقي التكنولوجيات يمثل جزءاً كبيراً من هذا التحول؛ ولكن الحدث الهائل حقاً في عالمنا؛ هو تلاقي التكنولوجيات وتقاربها ومن ثم تلاقينا مع تكنولوجياتنا، حيث يوسع الكمبيوتر وغيره من المخترعات الإلكترونية عقولنا؛ فضلاً عن توسيع سلسلة من الابتكارات الثورية من الفاكسينات إلى الأعضاء الاصطناعية؛ وهي للحق تمثل جزءاً من كياننا الحديث؛ وفي الوقت نفسه يتحوّل العالم إلى كوكب بيو إلكتروني (بيوني) تغير صياغته؛ تربطه الأسلاك تغمره شبكات من نظم المعلومات تراقب صحته، وتتنبأ بمستقبله وتتحكم في نظمه الإيكولوجية.

للتطوّر نواح كثيرة غامضة فاتنة؛ وأكثر هذه النواحي غموضاً وفتنة هو أن التطور يتطور، أن تتغير الحياة؛ هذا أمر مذهل في حد ذاته؛ ولكن الطريقة التي بها تتطور الحياة تتغير أيضاً، تبتكر عملية التطوّر دائماً سبيلاً جديداً للتقدم؛ فترفع نفسها إلى مستوى آخر. ومن ثم، تبدأ عملية جديدة من النمو.

إن بزوغ عصر المعلومات البيولوجية مثله مثل الكثير من الوقائع التاريخية العظمى؛ وهو بزوغ متنام مستجد؛ إنه شيء كبير أكبر من مجموع أجزائه، ومن ثم لا يمكن التنبؤ به، لكننا إذا نظرنا إلى الخلف سنجده وقد شق طريقه منذ

(*) باحثة مصرية.

زمن. كان اللقاء البيوني كامنا في الرحم منذ قرون؛ فلقد كانت دراسة الحياة متجددة دائماً. حيث نجد من يبحث عن تفهم جديد لأشياء كالنباتات والحيوانات أو كالحيوانات الميكروسكوبية، أو كاليكوجيا النظم الجديد الكبيرة، إنما يستخدم عادة ما يجده متاحاً من أدوات فكرية تعوق البيولوجيين أو تساعدهم حالة التكنولوجيا ومنها تكنولوجيا المعلومات كما يساعدهم التقدم في مجالات المعرفة الأخرى مثل الرياضيات. ولقد كان أرسطو من أوائل الرواد البيولوجيين، حيث كان أول شخص نعرفه يحاول أن يجري تقسيماً تصنيفيا لكل أشكال الكائنات المختلفة، لكن عدد الأنواع المتاح له كان محدوداً، ثم إن غياب الميكروسكوب قد حدّ من عمله؛ حيث كانت الملايين من صور الحياة بالفعل خفية، وكان عمله مقيّداً بحدود العالم الذي يعرفه؛ وهو بالتقريب حوض البحر المتوسط؛ لم يستطيع أن يرى ما يقع خارج هذه الحدود. أما مفاهيم تسجيل المعلومات ونشرها، فكانت أيضا بدائية بمعاييرنا الآن. ثم كان على أرسطو وتلاميذه أن يسجلوا نتائجهم على لفائف البردي الهشة ولم يظهر إلى الآن الكتاب الأول. مخطوطة من صفحات من البرشمان مجلدة باليد. ثم ربما لم يقرأ دراسات أرسطو في زمانه إلاّ بضع مئات ثم ضاع إلى الأبد معظم عمله. ثم كان من الطبيعي أن البدء في مشروع الجينوم البشري بهدف الطموح لإنتاج سجل للتتابع الكامل للجينات بدن الإنسان، قد أعطى دفعة هائلة لهذا العد البيومعلوماتي، ومثله أيضاً فعل ابتكار الإنترنيت.

والإنترنيت ببساطة هو أسرع ما ابتدع من نظم الاتصال نمواً، وهناك من المتحمسين من يعتبره أعظم الابتكارات البشرية مجالاً، وليس أقل ما يقال عنه إدهاشاً أن الولايات المتحدة هي التي بدأته أصلا كنوع من المستودع الفكري للبنتاجون. ثم بعد أن تولت أمره المؤسسة القومية للعلوم كأداة وصل معلوماتية للبحث والتعليم، تؤدي شبكة الإنترنت حالياًمهمة الطريق الإلكتروني العام للعالم بأسره، فتربط ما بين هذا الحشد المتزايد من مواقع الشبكات وقواعد المعلومات. والحق أن مصطلح الطريق العام ليس سوى استعارة ضعيفة لنظام معلومات له هذا العدد الهائل من الوصلات، وله من السعة ما قد تهمش معه الجغرافيا. لا شك في أنه سيتطوّر ولا شك في أنه سيستبدل به نظما أكبر وأسرع، نظما تتميز بانسجام أكثر أجزائها المختلفة وقدرة أكبر على نقل البيانات. ويقوم هذا النظام بعمل عشرات الملايين من العلماء والطلبة والبيروقراطيين والكتاب المأجورين والمهرجين. ثم إنه يخلق شبكة من معلومات علمية لم يسبق لها مثيل. وعلى هذا فإن ظهور الكمبيوتر وتكنولوجيا المعلومات لا يسهّل فقط آحاد الأبحاث، وإنما يوفر أيضا للعلم ككل بيئة للعمل جديدة تماماً لا سيما بالنسبة لعلم الوراثة، علم المعلومات البيولوجية.

لقد تحولت البحوث الوراثية تماماً بتطوير لم

يتوقعه أحد على الإطلاق عندما ظهر الفتح الأصلي لواطسون وتحريك، لم يكن للوراثة الحديثة أن تتطورّ كما تطورت دون وجود قاعدتها التكنولوجية تماماً، مثلما لم يكن للأدب الحديث أن يتطور دون وجود مطبعة. والحق أن نظام المعلومات قد أصبح عقلاً فائقاً لا ككل العقول، تحمل ذاكرته النتائج المجمّعة لشبكة عالمية من المعلومات للعلماء. وفي الآن ذاته بات الكمبيوتر أيضاً هو الاستعارة المفضلة لوصف الجين. لم يعد الدنا كتاباً كما كان يقال، إنما أصبح نوعاً من الكمبيوتر بمقياس جزئي يوجّه عمل الخلية وهي تبني نفسها وترمم نفسها وتتفاعل مع العالم الخارجي.

لقد كانت أهمية تكنولوجيا الكمبيوتر في البداية تكمن في توفيرها طريقة لتخزين البيانات ونقلها، وهذه مهمة ذات شأن عظيم يصعب أن نغالى في تقدير قيمتها؛ لأن الكمبيوتر هو النظام الأوحد للمعلومات الذي صنعه الإنسان ويمكنه أن يقترب من تعقيدات النظم الإلكترونية جزءاً جزءاً ■

متابعات

صدام الحضارات : الإغواء الأخير للغرب

محمود حامد*

الكتاب: صدام الحضارات .. إعادة صنع النظام العالمي.
الكاتب: صامويل هنتنجتون.
الترجمة: طلعت الشايب.
التقديم: د. صلاح قنصوه.
الناشر: سطور سنة ١٩٩٨.

لم يترجم إلى اللغة العربية لصامويل هنتنجتون سوى كتاب وحيد هو «النظام السياسي لمجتمعات متغيرة» عن دار الساقي في عام ١٩٩٣، وهو نفس العام الذى نشرت فيه فصلية Foreign Affairs مقاله الشهير عن «صدام الحضارات». ذلك المقال الذي أثار جدلا مستمرا، وترجم إلى غالبية اللغات الحية ومنها العربية.

وقد شجعت الأصداء الواسعة للمقال أن يعمل المؤلف على توسيع أطروحته ويجيب عن كثير من الأسئلة التي أثارتها ويسد ما رآه من ثغرات.

وبرغم صدور الكتاب في سنة ١٩٩٦، فإن أفكاره الأساسية والإشكاليات التي تعرض لها ليست غريبة على القارئ العربي. فقد تحدث كثير من المفكرين العرب عن المقال، وانشغلوا بالرد عليه.

لذلك لم يتورط المترجم «طلعت الشايب» في تقديم الكتاب، وإنما أوكل هذه المهمة لأستاذ متخصص في الفلسفة «د. صلاح قنصوه» الذي ساهم بعدد من المقالات في الرد على مقال «صامويل هنتنجتون» بل والرد على بعض فصول الكتاب بعد نشرها في الدوريات الأمريكية.. وكانت تقدمته نقاشا مركزا ودقيقا يبغي تفنيد عدد من النقاط الجوهرية التي يقيم «هنتنجتون» أطروحته عليها. مما يجعل د. قنصوه ينتهي بأن صدام الحضارات سلعة مطلوبة في سوق السياسة العالمية خاصة بعد انهيار وتفكك الاتحاد السوفيتي.

اكتفى المترجم إذن بأن يكون أمينا جدا للاصطلاحات التي دشنها «هنتنجتون» وشاعت في العربية قبل ترجمة الكتاب، كما حرص على أن يلتزم ببساطة العبارة المتوقعة من كتاب في علم المستقبليات موجه بالأساس إلى القارئ العادي.

وتبدو أهمية الكتاب ـ بل وخطورته ـ من أن تسلط أو إغواء نظرية صدام الحضارات التي

(*) باحث مصري.

يطرحها، يمكن أن يساهم فيما تحدث عنه «إرنست ناجل» عن «التنبؤ المحقق لذاته»، وهو الذي يتألف من تنبؤات لا تصدق على الوقائع الفعلية، في الوقت الذي تصاغ فيه هذه التنبؤات. غير أنها تصير صادقة بسبب الأفعال التي تتخذ كنتيجة مترتبة على «الاعتقاد» بصحة تلك التنبؤات.

من خلال «صدام الحضارات» وفصوله الاثني عشر، يقرأ «هنتنجتون» الصراع في عالم ما بعد الحرب العالمية الباردة. ذلك العالم الذي طوي سجله بانهيار الاتحاد السوفيتي، وأصبح هذا النموذج للعالم. تبعا «لتوماس كوهن» مؤلف «بنية الثورات العلمية»، نموذجا قديما أصبح عاجزا عن تفسير حقائق جديدة أو مكتشفة حديثا، ولابد من إحلال نموذج جديد يفسر تلك الحقائق بطريقة أكثر قبولا.

كتب «كوهن»: «لكي تصبح النظرية مقبولة كنموذج، لابد أن تبدو أفضل من النظريات التي تنافسها، ولكنها ليست في حاجة إلى أن تفسر كل الحقائق التي يمكن أن تواجهها، ولا هي تفعل ذلك في الواقع».

وهذا هو ما حاوله «هنتنجتون» أثناء قراءته لخريطة العالم الناشئ. ففي هذا العالم تكون السياسة المحلية هي السياسة العرقية، والسياسة الكونية هي سياسة الحضارات، ومحل المنافسة بين القوى الكبرى يحل صدام الحضارات.

أولى الشواهد على هذه الخريطة، أن الغرب حاليا هو أقوى الحضارات وسيظل كذلك لسنوات قادمة، إلا أن قوته تتدهور بالنسبة للحضارات الأخرى، وبينما يحاول أن يؤكد قيمه ويحمي مصالحه تواجه المجتمعات غير الغربية خيارا؛ البعض يحاول أن يحاكي الغرب وأن يلحق به أو «ينحاز» إليه. المجتمعات الكونفوشية والإسلامية الأخرى تحاول أن توسع قوتها الاقتصادية والعسكرية، وأن تتوازن ضد الغرب. وهكذا يكون تفاعل قوة وثقافة الغرب أمام قوة وثقافة الحضارات غير الغربية؛ محورا مركزيا للسياسة في العالم.

إن عالم ما بعد الحرب الباردة هو عالم مكون من سبع أو ثماني حضارات. هي: الصينية ـ اليابانية ـ الهندية ـ الإسلامية ـ الغربية ـ الأمريكية اللاتينية ـ الإفريقية (احتمال). من هذا الرصد يقفز هنتنجتون إلى مجموعة من النتائج: وهي أن أهم دول العالم جاءت من حضارات مختلفة. الصراعات الأكثر ترجيحا أن تمتد إلى حروب أوسع، هي الصراعات القائمة بين جماعات ودول وحضارات مختلفة. وأشكال التطور السياسي والاقتصادي السائدة تختلف من حضارة لأخرى، كما أن القضايا الرئيسية على أجندة العالم تتضمن الاختلافات بين الحضارات. ولا يخفى أيضا أن القوة تنتقل من الغرب الذي كانت له السيطرة طويلا إلى الحضارات غير الغربية؛ بمعنى أن السياسة الكونية أصبحت متعددة الأقطاب، ومتعددة الحضارات.

إن تقسيم العالم القائم على الحرب الباردة قد انتهى، وانقسامات البشرية على أساس العرق والدين والحضارة تظل كما هي، وتفرخ صراعات جديدة. فخلال العقود الأخيرة من القرن العشرين زاد عدد كل من المسلمين

والمسيحيين في إفريقيا. وحدث تحول رئيسي في المسيحية في كوريا الجنوبية. وفي المجتمعات سريعة التحديث عندما لا يكون الأديان أو العقائد الشعبية قادرة على التأقلم مع متطلبات التحديث توجد الإمكانية لانتشار المسيحية الغربية والإسلام.

وفي تلك المجتمعات يظل أكثر أبطال الثقافة الغربية نجاحا، ليسوا طبقة الاقتصاديين المحدثين، ولا دعاة الديمقراطية المتحمسين، ولا كبار موظفي المؤسسات متعددة الجنسيات... الأكثر نجاحا هم المبشرون المسيحيون. والمرجح أن يظلوا كذلك. لا آدم سميث ولا توماس جيفرسون سيفي بالاحتياجات النفسية والعاطفية والأخلاقية للمهاجرين الجدد إلى المدينة. أو للجيل الأول من خريجي المدارس الثانوية. ولا المسيح قد يفي بها وإن كانت فرصته أكبر.. على المدى الطويل محمد سينتصر.

وهنا يفرّق «هنتنجتون» بين التحديث والتغريب. ويرى أن المجتمعات غير الغربية يمكن أن تتحدث. وقد حدث ذلك بالفعل. دون أن تتخلى عن ثقافتها المحلية الخاصة. كما تبنت القيم والمؤسسات والممارسات الغربية بالجملة.

أما التغريب فإنه قد يكون من المستحيل حدوثه نظرا للعراقيل التي تضعها الحضارات غير الغربية أمامه. وربما من الحماقة ـ كما يقول بروديل أن نعتقد أنّ التحديث أو «انتصار الحضارة بالمفهوم المفرد»، قد يؤدي إلى نهاية تعددية الثقافات التاريخية التي تجسدت في حضارات العالم الكبرى على مدى قرون. التحديث بدلا من ذلك، يقوي من تلك الحضارات ويقلل من القوة النسبية للغرب. والعالم إذن يصبح أكثر حداثة وأقل غربية في أمور أساسية. فخريطة العالم تحدثنا بأن هناك هوة كبيرة مازالت تفصل بين الصينيين والهنود والعرب والأفارقة عن الغربيين واليابانيين والروس، إلا أنها تضيق بسرعة. وفي نفس الوقت هناك هوة أخرى مختلفة تنفتح. متوسط العمر عند الغربيين واليابانيين والروس يزيد باضطراد. والنسبة الأكبر من السكان الذين لم يعودوا يعملون تفرض عبئا كبيرا على أولئك الذين مازالوا يعملون وينتجون. الحضارات الأخرى مثقلة بأعداد كبيرة من الأطفال. ولكن الأطفال هم عمال وجنود الغد..

كذلك انتشار التكنولوجيا، والنمو الاقتصادي للدول غير الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين، يؤديان الآن إلى عودة النموذج التاريخي، وهذه ستكون عملية بطيئة. ولكن في منتصف القرن الواحد والعشرين ـ إن لم تكن قبل ذلك ـ يحتمل أن يماثل توزع النتاج الاقتصادي والنتاج الصناعي بين الحضارات الرئيسية، ما كان عليه في سنة ١٨٠٠، أي أن الضغطة الغربية التي استمرت مائتي عام على الاقتصاد العالمي سوف تنتهي، وبالطبع فإن هذا التوازن الذي ستحدثه الحضارات الأخرى ينبع من قبولها الحداثة، والأخذ بشروطها، وفي الآن نفسه رفض للغرب وللثقافة العلمانية النسبية المتفسخة المرتبطة بها. إنها رفض لما يطلق عليه «التسمم بالغرب» الذي يصيب المجتمعات

غير الغربية، وهي إعلان استقلال ثقافي عن الغرب، إعلان يقول: «سنكون حديثين، ولكننا لن نكون أنتم».

إن حضارات التحدي لغربنة العالم باسم الكونية والعولمة تمارس العداء للغرب بنفس الطريقة التي ظل الغرب يمارسها نحوها تحت مسمى «الاستشراق» الغربي للشرق..

عند الشرق آسيويين مثلا: الرخاء الاقتصادي دليل على التفوق الأخلاقي تبعا لقاعدة أن التوكيد الثقافي يتبع النجاح المادي، في حين أن النجاح المادي عند الغرب ساهم في التردي الأخلاقي.

وعلى صعيد الحضارة الإسلامية، نجد الجيل الجديد من قيادات الصحوة الإسلامية التي سوف تتسلم الزمام، لن يكون أصوليا بالضرورة، ولكنه سيكون أكثر التزاما بالإسلام عن سلفه. التأصيل سيتعزز. الصحوة الإسلامية ستخلف شبكة من المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية داخل التجمعات التي تمتد إليها. ستكون الصحوة قد أثبتت أن «الإسلام هو الحل» لمشكلات الأخلاق والهوية والمعنى والاعتقاد. ولكن ليس لمشكلات الظلم الاجتماعي والقمع السياسي والتخلف الاقتصادي والضعف العسكري.

ونتيجة لذلك، فإن السنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين، من المرجح أن تشهد صحوة مستمرة في القوة والثقافة غير الغربية، وفي الصراع بين شعوب الحضارات غير الغربية والحضارات الغربية، وبين بعضها البعض.

وبالطبع، فإن الغرب يحاول وسوف يواصل محاولاته للحفاظ على وضعه المتفوق، والدفاع عن مصالحه بتعريفها على أنها مصالح «المجتمع العالمي». فالغرب مثلا يحاول أن يجمع اقتصاد المجتمعات غير الغربية في نظام اقتصادي عالمي يسيطر عليه. وعن طريق صندوق النقد الدولي (IMF)، والمؤسسات الاقتصادية الدولية الأخرى، ينمي الغرب مصالحه الاقتصادية ويفرض على الدول الأخرى السياسات الاقتصادية التي يراها ملائمة.

وبالمقابل لا يتردد غير الغربيين في الإشارة إلى الفجوات بين المبادئ والتصرفات الغربية وازدواجية المعايير في الممارسة العملية؛ هي الثمن الذي لا يمكن تجنبه في مستويات المبادئ العالمية. وينتج عن ذلك أن تكون علاقات الغرب بالإسلام والصين متوترة على نحو ثابت، وعدائية جداً في معظم الأحوال.

ويشبه «هنتنجتون» الحضارات بالقبائل الإنسانية النهائية من حيث العلاقات المتبادلة فيما بينها، وصدام الحضارات هو الصراع القبلي على نطاق الكون.

الثقة والصداقة ستكون عملة نادرة. وستأخذ الصراعات بين الحضارات شكلين: على المستوى المحلي أو الصغير، تحدث صراعات خطوط التقسيم بين دول الجوار المنتمية إلى حضارات مختلفة، وبين جماعات تنتمي إلى حضارات مختلفة داخل دولة ما، وبين جماعات تحاول إقامة دول جديدة على أنقاض الدول القديمة كما حدث في الاتحاد السوفيتي السابق ويوغسلافيا. صراعات خطوط التقسيم متفشية

خاصة بين المسلمين وغير المسلمين..

على المستوى الكوني الكبير، تحدث صراعات دول المركز بين الدول الرئيسة في الحضارات المختلفة، والقضايا في هذه الصراعات هي القضايا الكلاسيكية في الصراعات الدولية، ولكنها على المستوى الحضاري سوف تأخذ أبعادا أخرى.

إن حروب خطوط التقسيم الحضاري تمر بعمليات حدة واتساع واحتواء وتوقف نادرا ما تصل إلى حل. وتبدأ هذه العمليات عادة متوالية؛ ولكنها غالبا ما تتراكم، وقد تتكرر.

وبمجرد أن تبدأ حروب خطوط التقسيم، فإنها مثل غيرها من الصراعات الطائفية يصبح لها شكلها الخاص، وتتطور بأسلوب الفعل ورد الفعل، والهويات التي كانت في الماضي متعددة وعرضية تصبح مركزة ومتصلبة، فالصراعات الطائفية تسمى حروب هوية وهي تسمية ملائمة.. ومع ازدياد العنف، فإن القضايا المتنازع عليها يعاد تحديدها على وجه الحصر بـ«نحن» و«هم» حيث يتعزز تماسك الجماعة والتزامها. حيث القادة السياسيون يوسعون ويعمقون توسلاتهم بالولاءات الإثنية والدينية. كما يقوى الوعي بالحضارة في علاقتها بالهويات الأخرى.

إن التاريخ ينتهي مرة على الأقل في تاريخ كل حضارة. وأحيانا أكثر من مرة. وعندما تنشأ دولة الحضارة العالمية يغشي بصر شعبها ما يطلق عليه توينبي «سراب الخلود» ويصبح مقتنعا بأن ما لديه هو الشكل النهائي للمجتمع الإنساني. هكذا كان الأمر بالنسبة للإمبراطورية الرومانية والخلافة العباسية والإمبراطورية المغولية والإمبراطورية العثمانية. مواطنو مثل هذه الدول العالمية «في تحد للحقائق المجردة الواضحة»، يميلون إلى اعتبارها أرض الميعاد وهدفا للسعي الإنساني، وليس مجرد مأوى ليلي في البرية. هكذا كان الأمر في أوج «السلم البريطاني» بالنسبة للطبقة المتوسطة الإنجليزية في سنة ١٨٩٧ حيث «كانوا يرون أن التاريخ بالنسبة لهم قد انتهى»، وكان لديهم من الأسباب ما يكفي ليجعلهم يهنئون بعضهم على الحالة الدائمة من السعادة العظيمة التي خلعتها عليهم نهاية التاريخ.

المجتمعات التي تفترض أن تاريخها قد انتهى، هي دائما مجتمعات يكون تاريخها على حافة الانهيار. فهل الغرب استثناء من هذا النمط؟

يجيب «هنتنجتون» بحذر عن هذا السؤال بالإيجاب. فمن الواضح برأيه أن الغرب يختلف عن جميع الحضارات التي كانت قائمة، في أن تأثيره طاغ على جميع الحضارات الأخرى التي وجدت منذ سنة ١٥٠٠، كما أنه هو الذي دشن عملية التحديث التي أصبحت عالمية. وكنتيجة لذلك كانت المجتمعات في الحضارات الأخرى كلها تحاول اللحاق به في الثروة والحداثة.

في ظل هذه الخريطة التي حاول «هنتنجتون» رصد ملامحها بامتداد الكتاب، بدت القلاقل واضحة من حضارة سائدة وتملك أسباب السيادة في المستقبل المنظور وهي الحضارة الغربية، وحضارات أخرى تحاول اللحاق والقفز فوق حواجز الزمن وحقائق

التاريخ. لذلك بدا بديهيا أن يبزغ سؤال عن مستقبل الحضارات في ظل هذا الموقف المخيف. ويحاول المؤلف أن يجيب عنه في فصله الأخير.

فإذا أخذنا في الاعتبار أن النظام والقانون هما المطلب الأول للحضارة، وفي أنحاء كثيرة من العالم - إفريقيا، أمريكا اللاتينية، الاتحاد السوفيتي السابق، جنوب آسيا، الشرق الأوسط - يبدو أن القانون والنظام يتلاشيان، بينما يتعرضان أيضا لهجوم خطير في الصين واليابان والغرب. وعلى مستوى عالمي، تبدو الحضارات وكأنها تستسلم للبربرية في جوانب كثيرة. مخلفة صورة لظاهرة غيرمسبوقة، وربما تنزل الإنسانية إلى عصور كونية مظلمة.

وفي صدام الحضارات، سوف تتساند أوروبا وأمريكا معا، او تتساند كل منهما على حدة. في الصدام الأكبر الصدام، الكوني «الحقيقي» بين الحضارة والبربرية، حضارات العالم الكبرى بكل إنجازاتها في الدين والأدب والفن والفلسفة والعلم والتكنولوجيا والأخلاق والتراحم ... سوف تتساند أيضا معا او تتساند فرادى. في الحقبة الناشئة، صدام الحضارات هو الخطر الأكثر تهديدا للسلام العالمي. ومن ثم يرى صامويل هنتنجتون في نهاية كتابه أن الأمل الوحيد والضمان الأكيد ضد حرب عالمية هو نظام عالمي يقوم على الحضارات ويستفيد من منجزاتها. بالرغم من أنه هو نفس المؤلف الذي أكّد حتى آخر صفحة في كتابه أن هذا الأمل الوحيد لن يمنع سوء الفهم والتوتر بين الحضارات وبالتالي الصدام والكارثة. والضمان الأكيد ضد حرب عالمية هو نظام عالمي يقوم على الحضارات ■

جمال حمدان النجم الذي هوى

نبيل سليم*

في الخامسة والنصف من غروب السبت الموافق السابع من إبريل عام ثلاثة وتسعين وتسعمائة وألف، رحل عالمنا الكبير الدكتور جمال حمدان، صاحب المؤلف الفذ «شخصية مصر» .. رحل في ظروف مأساوية وهو يستعد لإصدار كتب جديدة عن «الجغرافيا الإسلامية» .. و«الصهيونية واليهودية»، وأثار رحيله - ومازال - موجة من الأسى العميق لأنه كان يمثل نموذجا استثنائيا في عصرنا هذا.

ولد مؤلف «شخصية مصر» عام ١٩٢٨ بمحافظة القليوبية، بجمهورية مصر العربية، وتخرج في قسم الجغرافيا بجامعة القاهرة عام ١٩٤٨، ثم حصل على درجة «دكتوراه الفلسفة» في علم الجغرافيا من جامعة ريدنج البريطانية عام ١٩٥٣، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٥٩ وجائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية عام ١٩٨٦، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى.

وكتابه الأعظم «شخصية مصر» عبارة عن دراسة تقع في مجلدات أربعة ضخمة ويعد إنجازا مبهرا أبدعه العبقري الراحل بعد جهد وتفرغ استمرا عشر سنوات استعان خلالها بمائتين وخمسة وأربعين مرجعا عربيا وسبعمائة وواحد وتسعين مرجعا في اللغات الأخرى المختلفة. وبرغم إبداعه وتأليفه العديد من الكتب العلمية التي تقرب من العشرين كتابا في اللغات العربية والإنجليزية والفرنسية، فإن كتاب «شخصية مصر» وكما قال هو عنه: «أهم ما عرفت به وأغلى ما أعتز به».

إن كتاب أو موسوعة «شخصية مصر» بمثابة ملحمة علمية عن مصر لا يماثلها كتاب آخر منذ ظهور كتاب (وصف مصر) .. من أن مصر هي «حجر الزاوية» و«أرض .. مجمع القارات» و«مفرق البحار» في الشرق والغرب. ولذا وضع مصر برمتها في البؤرة، واجتهد حتى استخلص أسرار عظمتها وشخصيتها. فكان هذا الكتاب الضخم ملحمة كتبها وغناها فيلسوف الجغرافيا وشاعر الصخور الذي اعتزل الحياة إيثارا للعلم. وكان صوت جمال حمدان حين خرج من صمته بكتابه هذا من أهم بواعث المقاومة في مواجهة أعتى تحديات العصر، التي واجهها هذا الجيل الذي ظل يبحث عن وطنه مصر ويجد في الكشف عن مقوماته

(*) كاتب ومؤلف من مصر.

وخصائصه، وإمكاناته الطبيعية، والبشرية.

وجاء صوت جمال حمدان ليؤكد أن مصر ليست مجرد خريطة مصور جغرافي، ولكنها هبة الله التي نبحث عنها، كما يبحث كل إنسان عن نفسه المفردة. فقد رأى مصر «فلتة جغرافية» لا تتكرر في أي ركن من أركان العالم؛ فالمكان كالزمان، الجغرافيا كالتاريخ لا يعيد نفسه أو تعيد نفسها.. تلك هي حقيقة عبقريتها الإقليمية جغرافيا. وكذلك كان جمال حمدان في عبقريته التي لا تتكرر.

عاش غريبا ومات وحيدا

وهناك نوعية من البشر تعيش بيننا لا تفتح كتابا، وكل علاقتها بحروف المطبعة عبارة عن أرقام في شبكات ونظرة عابرة على مانشتات السياسة، وأسماء الوفيات خشية أن يكون أحد «الأكابر» قد مات .. ولا تفكر سوى في كفيار أعالي البحار، وهل يكون الغداء في لندن؟، ثم تركب السوبر في مكسيم باريس.. ومن باب «التريقة» ترقص الليل وتأتي بالنهار غصبا عن شمس مازالت مشرقة في آفاق بلاد النرويج.. وهكذا.. ترف زاحف ناعم.. أسطوري.

صاحبنا وراحلنا العظيم الدكتور جمال حمدان كان بإمكانه في يسر وسهولة أن يحيا هذا الترف وزيادة عنه أضعافا وأضعافا.. لكنه كان من نوعية المكتفي بالكاد، فالرفاهية لديه استغراق في الهواية، وهوايته كانت عشق مصر العربية.

وراهب العلم في تجرده الشديد لم يكن يواكب أحدث وسائل الاتصال بالبشر أو بكوبري الذبذبات. لكي تطلب رأيه، يكفي وضع الأسئلة من تحت الباب وانتظار إجاباته عليها ليدفعها على البلاط من الجانب الآخر.. أن تأتيه الصحيفة وبروفة المقال أو .. الخبز أو الخضار، لا يتم استحضار ذلك إلا عبر بواب مستأنس يدخل على أطراف الأصابع ويخرج كالشبح.

تقنية الخدمات أبدا لم يتعامل بها، وعندما طلب قبل وفاته بشهر معلومة مهمة من مؤسسة «الأهرام» ليضيفها لكتابه عن الصهيونية ودولة إسرائيل، بعثت جريدة «الأهرام» ومركز معلوماتها لتجلب المعلومة من واشنطن بجهاز الفاكس وأرسلت له في ذات اليوم.. فسأل بسذاجة عن كيفية حدوث هذه المعجزة فشرح له الأمر المتداول بالأزرار، فقال وكأنه «عباس ابن فرناس» الذي تحقق حلمه في أن يطير الآدمي بجناحين: «هي حصلت خلاص؟!».

وكأنه مازال يعيش في القرون الوسطى.. وهو الذي ينتمي لأسرة أدبية وعلمية كبيرة. فوالده المرحوم محمود حمدان كان من كبار رجال التعليم.. ومن أخوته الأستاذ محمد محمود حمدان من كبار الأدباء، والعلماء المحققين، والدكتور عبد الحميد حمدان. بجامعة السوربون، والعميد/ مصطفى حمدان. بل إنه هو نفسه مثقف مثقفي مصر.. وأستاذ الأساتذة.. فمنذ تفرغه للبحث العلمي عام ١٩٦٣، وهو يعيش «غريبا».. إلى أن مات «وحيدا» على حد تعبير كاتبنا الكبير أنيس منصور الذي يقول: «ما الذي أصاب فقيدنا العظيم جمال حمدان، وجعله يكفر بالناس؟! ما الذي جعله لا يرى من مصر إلا أرضها

ووديانها ورمالها وجبالها؟». ولم يكن من قبيل المجاز أن يطلق أنيس منصور على د. جمال حمدان لقب «شاعر الصخور»، ذلك أنه «وضع أذنيه على أرض مصر فقالت له الكثير وجعلها تقول وتغني.. لقد أنطق الحجر وهو يتحدث عن فلسفة المكان.. وباحت له الأحجار بالأسرار.. والأنهار بالأخبار.. والمعالم بالملامح».

المتوسم والاختيار الصعب

لم يكن اعتزاله حياة الأضواء إلا إيثارا للعلم، حين قدر له أن يختار: إما الحياة وإما العلم... ذلك أن ما تكتبه الحياة لابد من أن يخسره الفن كما يقول القائلون، ولذلك آثر التحاور مع الطبيعة.. وتجرد لهذا الحوار.. تجرد المفكر المتوسم المرهف والشاعر العاشق، فلهذين «المفكر والشاعر» تبين الأشياء بذاتها وبعجيب تركيب الله فيها.. وآثار صنعته في مظاهرها، كما يقول ابن وهب الكاتب.

لذلك قال بعضهم: قل للأرض من شق أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك؟ فإن لم تجبك حوارا، أجابتك اعتبارا، فهي وإن كانت صامتة في نفسها، فهي ناطقة بظاهر أحوالها، وعلى هذا النحو استنطقت العرب الربع، وخاطبت الطلل، ونطقت عنه بالجواب على سبيل الاستعارة في الخطاب.

وإنما تعتبر هذه الأشياء ـ كما يقول ابن وهب ـ لمن اعتبر بها، وتبين لمن طلب البيان منها. ولذلك جعل الله عز وجل الآية فيها لمن توسم وفكر، وتذكر، فقال في كتابه الكريم: **﴿إن في ذلك لآيات للمتوسمين﴾** سورة الحجر/٧٥.

فهذا وجه بيان الأشياء بذواتها لمن اعتبر بها وطلب البيان منها، فإذا حصل هذا البيان للمتفكر صار عالما بمعاني الأشياء. وهذا ما صنعه عالمنا المفكر الكبير جمال حمدان في مسيرته الفكرية والحياتية حين اعتزل الناس والعالم وانصرف إلى مصر. ومات ومصر كلها في عينيه.. بعد أن منحته كل أسرارها.

لقد كانت نهاية العالم الدكتور حمدان مأساوية إلى أبعد حدود المآسي وكانت في حكم المتوقعة لأنه عاش نمطا من حياة يتهيبها الخطأ البسيط.. وحدة المفكر المحقق الفنان المستغرق في المراجع والمخطوطات لابد وأن تلهيه عن «تغيير خرطوم» البوتجاز المهترئ.. وأن يظل براد الشاي يغلي فوق الشعلة حتى ينضب ماؤه ويتقرقر الصاج ملتاعا من هول السخونة، لا ينتبه إليه د. جمال حمدان، اللهم إلا إذا غزت الأنف رائحة حريق المعدن النفاذة.. يخطو إليه وفي طريق الخطى الذاهلة تلمع في الذهن، بارقة، فيؤوب لأوراقه يكتب مجرد هامش.

لكن الهوامش تستطيل وتتفهرس صفحات لتصبح وحدها موضوع كتاب جديد. وذلك ما حدث عندما كاد ينتهي من كتابه «معركة الاستعمار والتحرير»، وكتابه الخالد «شخصية مصر» الذي مر بثلاث مراحل.. الصغير والوسيط والكبير.

ألوان من الحب والظلم

هناك علامات استفهام كبيرة لا تنتهي مازالت قائمة حتى اليوم ولم تجد من يفك ألغازها ويجيب على طلاسمها حول رحيل واحد

من ألمع وأنبل الظواهر المعرفية في تاريخنا كله وسط إهمال يعكس جهلاً مطلقا بقيمته، ووسط ضياع الإجابة عن سؤال يتعلق بكراسات موسوعته العملاقة.. جغرافيا العالم الإسلامي.. وكراسات كتابه المهم «اليهودية والصهيونية»، وهو السؤال الذي لم يجب عنه أحد حتى الآن، ولم يقل لنا أحد.. أين توجد كراسات الموسوعة.. والكتاب؟؟!!!

وفي محاولة للبحث عن الأسباب التي جعلت هذا العالم الفذ يزهد كل شيء ويلقي بأبسط الاحتياجات الانسانية خلف ظهره.. ويأخذ نفسه بتقشف أليم وهو الذي ينحدر من أسرة ميسورة تقطن في أرقى أحياء القاهرة، والذي كان قادرا على تحصيل ملايين الدولارات لو أراد.. يقول شقيقاه العميد/ عبد العظيم حمدان ومحمد حمدان:

«كان جمال في إنجلترا إنسانا.. آخر.. لقد راح يلتهم متع الحياة بعشق وحب. قرأ كل ما وقع تحت يديه من روائع الأدب والشعر، وتعلم ودرس الموسيقى الكلاسيكية حتى أصبح واحدا من أهم عازفيها وعاشقيها.. وهناك في إنجلترا عاش قصة حب.. وجمال عندما يحب يتحول إلى عاشق مرهف، ويتصوف في موضوع عشقه. كانت أخباره تصلنا من هناك وكنا نزوره أحيانا، ورأيناهما معا: جمال ومحبوبته الإنجليزية. الباحثة في علم المصريات، كانا يقرآن معا، ويسهران معا، ويتنزهان معا في أيام الإجازات.

وكانت الإنجليزية مفتونة بعبقريته ونبوغه المبكر وإلمامه المتبحر في فروع عديدة من المعارف. وفجأة عاد جمال من إنجلترا.. عاد صامتا.. ولم يفلح أحد في إخراجه من هذا الصمت المؤلم. وكان من السهل أن تدرك عمق الجرح وألم الطعنة، وفداحة الأحزان التي نهشت قلبه. ولكنه تمكن ـ كعادته ـ من الاستمرار في عمله كعاشق للجغرافيا والتاريخ. كانت هذه المحبوبة في قلبه دائما، وكان قادرا على أن يعيش بجرحه وكأن شيئا لم يكن.

واكتملت الضربة عندما تخطته الجامعة، وقامت بترقية أستاذ مساعد آخر إلى درجة الأستاذية قبله، وكان محقا في إحساسه الفادح بالظلم، وصمم على الاستقالة وعاد إلى شقته ليتوحد مع جوهر القضية التي كان مرتبطا بها إلى حد التصوف، إنها شخصية مصر.

ويضيف العميد عبد العظيم حمدان: لقد كنت في البدء من أشد المعارضين لطريقته في الحياة، ولكنه استطاع أن يقنعني بروعة وصفاء عالمه النبيل، الخالي تماما من أي أطماع شخصية، ومن الأحقاد، وكان يكره كل ما له صلة بالماديات. وأثبت لنفسه أولا وللذين ظلموه أن الانسان الحقيقي.. الانسان المجتهد يستطيع أن ينجز الكثير دون تشجيع إعلامي أو نفوذ.

ولقد فعلها د. جمال حمدان.. أنجز بمفرده ما لا يستطيع فريق ضخم من الباحثين عن المجد والشهرة أن ينجزه.

وفي الستينيات جاءت إلى مصر باحثة فرنسية في علم المصريات بصحبة شقيقه عبد الحميد حمدان وزوجته الفرنسية، والتقت الفرنسية «جمال».. وكانت مولعة بالحديث معه..ومن الوهلة الأولى أدركنا أنها وقعت في

حبه.. وحاولنا إقناعه بأن يراجع موقفه من الزواج، وأن يفكر في هذه الباحثة التي تحبه ولكنه رفض في إصرار غريب.. وعاد إلى صومعته لينهل من العلم والبحث.

الاحتراق في حب مصر

كانت صومعته نموذجا غريبا وفريدا ندر أن يكون لها مثيل لدى أي عظيم.. فالكماليات لا وجود لها بل والضرورات أيضا.. الأرض خاصمت بساطها.. والستائر مسدلة معتويا والأثاث بائس لشقة نوم العازب الفقير.. والدوائر الكهربائية لم تتصل بسلك تليفون أو شاشة تليفزيون، أو حتى مروحة كهربية.

فقط مذياع أثري وعينا بوتاجاز «مسطح» لا يعرف «فرن» الصواني، وكرة أرضية يتتبع فيلسوف الأرض على خرائطها الباهتة نبض نظرياته العبقرية في علوم الجغرافيا. إن هذا المتحفظ جدا في حياته مأساة حب أو خيانة ذكر لنا في تلخيصها جملة عجفاء لا تشبع نهم أذن شهوتها الاستقصاء: إنه عاش يوما عصبيا كبر فيه فجأة عشرين عاما. فالأستاذ لم يترك عمله في الجامعة بمخطط سابق لكن مستقيلا بفورة قرار بعد أن اختلس منه الزميل بحثه القيم، وأهدر النظام وقتها حقه ولم ينصفه خوف القضاة.

كان عفيف الكبرياء، إذ قال لناشره المرحوم محمد المعلم ذات يوم: لاأقبل نقودا عن كتابي مقدما حتى يتم توزيعه.. كان متحفظا من قبل إيذان الانسحاب.. كان يعشق الغناء، ويحب أن يأتيه الثناء. قال إنه تفوق يوما على عبد الحليم حافظ ويشهد على ذلك جمهور له في حفل قديم بفرع جامعة القاهرة بالخرطوم.

كان مستقلا فوق كل المغريات، إذا ما كافأ نفسه في عيد إصدار كتاب جديد له يتنزهها على منضدة متوارية في كازينو «قصر النيل بالقاهرة».. ويطعمها حلاوة قطعة جاتوه وزجاجة كوكاكولا. وكان رافضا لكل المغريات مهما كان حجمها إذا طغت على حق من حقوق حبه لبلاده وقوميته.. رفض ذات مرة عرضا بمبلغ عشرين ألف دولار من مؤسسة نشر فرنسية أرادت سبق النشر عن مصر.. كان فنانا ومتذوقا للفن.. لكن مقتنياته لم تتعد لوحة ورق بوستر أصابتها عفونة القدم مرسوم على سطحها طائر كان بجعة قبل زوال حبر طباعته.

في زمن دراسته في إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه.. كان يحجز مقعدا لجميع حفلات موسم الأوبرا متذوقا الفن الرفيع.. ولا يفوته افتتاح معرض للفنون التشكيلية، فموهبته في عالم الرسم زاملته منذ طفولته ممسكة بالريشة، يرسم بها في الكبر أغلفة جميع مؤلفاته بل حتى يأتيه النزيف فيغيب إرهاقا عن الوعي وتسقط رأسه فوق ألفاظ جديدة في اللغة.

الكاتب في وصف مصر آلاف آلاف الصفحات كان بلا انتماء لأضواء الشهرة، وعاش حياته لم يزايد ولم يدع.. عاش نحيفا متقشفا.. شديد الولاء لمادته، كان يكاد يكون راهبا هنديا مرقده المسامير ودنياه التأمل ونزهته الروحية في مسرح أهل اليوجا

والصفاء.. فتقوقع داخل رحم المعرفة.. وكان مصريا عربيا قلبا وقالبا.. عزيز النفس.. رافضا للعطف.. متكبرا كهرم.. ومتواضعا في لباس الفقراء.

ترى أكان أجدى للدكتور جمال حمدان الزواج لتنتبه الزوجة لاهتراء خرطوم أنبوبة البوتجاز فتغيره فلا يموت هذا العالم الفذ؟! لكن من منا كان في استطاعته التنبؤ لمصير العطاء في ظل الارتباط؟! من كان يستطيع أن يستجلي كينونة زوجة الغيب التي ربما كانت من فصيلة اللاتي يزهقن من فيلا أو عمارة في الحي الراقي وتريد قضاء سهرتها مع شلة الأنس وانتظار الغذاء في لندن والعشاء في مطعم مكسيم بباريس؟

قالوا بعد الرحيل

لقد اكتفى الراحل العظيم بالوحدة..
وبالروب المهترئ وبراد الشاي المشوه بالسناج وبنتوء بقايا مسمار تديره في كهف المذياع الكهل لتسمع «خروشة» البرنامج الموسيقي.
اكتفى بالقلم فكتب ونزف وترك من بعده فوق رف دولابه المتواضع صورة حسناء مجهولة كان يصافح وجهها كل صباح.. وغادرها ليحترق بها ومعها في حب مصر.

قال الناقد رجاء النقاش: «إن جمال حمدان يمثل نموذجا استثنائيا في هذا العصر الذي نحن فيه الآن وهوالعصر الذي اختلطت فيه الأشياء والقيم وأصبح الكاتب الناشئ الآن يحسب إبداعاته بالجنيهات قبل أن يحسبها بالكلمات. لقد أدار جمال حمدان ظهره لكل الصراعات السطحية، وانسحب من الحياة العامة انسحابا كاملاً رافضا الإغراءات والمناصب كافة.
وكتابه «شخصية مصر» عمل شامخ.. عمل فكري وأداء بالغ الروعة والفخامة والأصالة».
وقال الروائي، يوسف القعيد إن جمال حمدان قدم أهم وأخطر كتب زماننا في شكل ملحمي ضخم.

أما الدكتورة نعمات أحمد فؤاد فكتبت قائلة: إن كتاب «شخصية مصر» وصاحبه نتاج من كفاءة مصر وجديتها واستمراريتها. فمصر لا تتعب ولا تجدب.

وعنه قال الكاتب علاء الديب: إن اسم الدكتور جمال حمدان في حياتنا له وقع خاص.. إنه مرادف للكرامة والأمانة العلمية ورمز للمسئولية والعمل الفكري الحر.

وقال عنه الكاتب الكبير كامل زهيري: هذا الرجل استغنى عن المال والشهرة والزوجة والأولاد، وعندما استغنى عن كل هذه الأشياء صار أغنى الأغنياء.

وهكذا تفرغ دكتور جمال حمدان تماما للعمل العلمي.. وعاش حياة شديدة القسوة والزهد.. ثلاثون عاما لم يبحث خلالها عن أضواء أو شهرة، ولكنه ظل يعمل في اجتهاد وصمت مؤكدا أن الإخلاص في العمل والتفرغ له هو الطريق الحقيقي إلى النجاح والإجادة وعلى العكس مما نراه الآن من سعي كثير من المفكرين إلى الأضواء على حساب الجهد الدءوب والقيمة العلمية.

رحم الله د. جمال حمدان الذي صدق فيه قول الشاعر:

وليس موت امرئ شاعت فضائله
كموت من لا له فضل وعرفان
والموت حق ولكن كل فتى
يبكي عليه إذا يعروه فقدان
في كل يوم ترى أهل الفضائل في
نقصان بين للجهال رجحان ■

المصادر والمراجع

(١) ـ مجلة «نصف الدنيا» ـ افتتاحية العدد الصادر ٩٣/٥/١٦ بقلم سناء البيسي.
(٢) ـ مجلة «نصف الدنيا» ـ حكاية هي في إنجلترا ـ محمد البرغوثي ـ جمال غيطاس ١٩٩٣/٥/١٦.
(٣) ـ أعداد مختلفة من جريدتي «الأهرام» و«الأخبار» المصريتين.

رحلة الفن التشكيلي بدولة قطر

أ . د . ليلى حسن علام*

يتناول هذا البحث رحلة الفن التشكيلي بدولة قطر، بوصفه إحدى الواجهات الحضارية للدولة، حيث يساهم الفنانون القطريون التشكيليون في إبراز ملامحه للرائي المتذوق من الجمهور القطري بصفة خاصة والخليجي بصفة عامة.

ولتسجيل ذلك الحدث المهم، سوف أتناول الموضوع من خلال ثلاثة محاور رئيسة هي: المحور الأول: ويتضمن تأريخ الحركة التشكيلية منذ بدايتها وحتى وقتنا الحاضر. ويتناول المحور الثاني: الرموز والأشكال البيئية التي ساهمت في إثراء الأعمال الفنية للفنانين القطريين التشكيليين. أما المحور الثالث: فهو مدخل للتعرف على المدارس الفنية التي انتهجها الفنانون التشكيليون القطريون في أعمالهم الفنية.

المحور الأول:
البعد التاريخي للفن التشكيلي القطري

تبدأ قضية التأريخ للفن التشكيلي بقطر مع بداية وصول البعثة الأركيولوجية التي اضطلعت بالتنقيب في قطر على النقوش الصخرية القطرية الموجودة بجبل الجساسية في شمال شبه الجزيرة القطرية عام ١٩٥٦، حيث وجدت لعبة للتسلية تسمى الحويلة، وهي عبارة عن مجموعة من العلاقات التي تشبه الأكواب في صفوف متوازية على شكل وردة. كما عثر على نقوش لأشكال من السفن بعضها نقش بطريقة الحفر الغائر مع العناية بالتفاصيل الدقيقة لأجزاء السفن من مجاديف ومرساة. وتعتبر هذه الصورة الفنية نادرة بين النقوش الصخرية، ولم يسبق تسجيلها من قبل في الخليج العربي، وربما تعود إلى عام ١٤٠٠ م. وهي خالية تماما من أي رسوم آدمية، ولكن بها القليل من رسوم الحيوانات.

كما عثر على أدوات من العصور الحجرية في (الحملة) ورأس (عويتات علي) جنوبي منطقة دخان تمثل فؤوسا ومكاشط ونبالا وكميات من حجر الصوان تعود إلى العصور (الباليوليثية).

كذلك أسفرت عمليات التنقيب عن الآثار

(*) أستاذ التربية الفنية كلية التربية بجامعة قطر.

عام ١٩٥٦ في منطقة «أم الماء» الواقعة على الشاطئ الغربي من البلاد على بعد نحو ١٩ كم جنوبي الزبارة عن العثور على كثير من الآثار - حوالي أربعين قطعة أثرية - يرجع تاريخها إلى العصور الحجرية المختلفة. كما عثرت البعثة على عدة مئات من الأدوات الحجرية الجميلة الصنع التي ترجع إلى عصور بعيدة في القدم، وبعضها ذو قيم علمية كبيرة ولمسة فنية صاغتها يد الفنان القديم.

ولكن كان للتبدلات المناخية عبر العصور في منطقة الخليج، من جليدية إلى حجرية إلى معتدلة، فصحراوية، وما طرأ على الأرض من متغيرات، تأثير كبير لم يتح المجال للاحتفاظ بالآثار والعاديات التي استعملها الإنسان.

ولقد جاءت منعكسات الصحراء على القيم التعبيرية للفنان الشعبي. لقد مر بعدة فعاليات كانت منبثقة من الأدوار التي مر بها بين حياة البادية ثم إلى حياة البحر، مما ألح على الفنان الشعبي ليعبر عن إيحاءات البيئة، لذلك نجد البيئة الشعبية في قطر قد تميزت بوفرة صناعاتها الشعبية خاصة المشغولات النسجية.

فقد ذكر أحد المؤرخين العرب - وهو ياقوت الحموي - أن قطر كانت حلقة الوصل بين البصرة وواسط في نقل البضائع وبخاصة نسيج البرود والثياب. ولقد حرص البدو في منطقة قطر على تمييز وحدة الوسم في نسيجهم وفقا للقبيلة والعشيرة، كما تمتعت منسوجاتهم الزاهية بألوانها ونقوشها الجميلة. ولقد استمدت هذه الوحدات الزخرفية من البيئة المحيطة بهم. وتؤكد الدلالات الاجتماعية التي توحي بها ألوان السدو أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبيئة كارتباط الأشكال المنسوجة عليها؛ فاللون الأحمر يعبر عن الفرح، والأبيض عن وضوح النهار، والأسود يوحي بسواد الليل والسكينة والوقار.

ومن الملاحظ أن المرأة القطرية كان لها دور رئيس في التشكيل الفني للبدو، وتظهر مهارتها وقدرتها على إبداع سدو ذي تصميمات هندسية وأشكال مستوحاة من البيئة المحيطة بها، حيث يتضح أن هناك رموزا فنية ذات دلالات شعبية مرتبطة بعادات وتقاليد بدو المجتمع القطري. فمثلا يرمز للشجرة بالمثلث أو المربع أو المعين، كما نجد أيضا بعض الرموز قد استخدمت في النسيج الشعبي القطري مثل الثعبان والجمل والعقرب والمقص والمتجرة والمشط والكتابات والخطوط المتعرجة وضروس الخيل والعويرجان، وهو تصغير للفظ عرجون وهو ما يحمل التمر والعذق من النخل كالعنقود من العنب. وتحكي مجموعة هذه الرموز معنى الصحراء وامتدادها. وهناك رموز أخرى تعبر عن قصص يعرفها البدو من الماضي المحمل بتجارب قد تحوي صراعا مع الشكل والخامة والأدوات التعبيرية لتصل بنا في النهاية إلى طراز فريد مميز. كما استطاع الفنان الشعبي أن يدخل الحس الفني في استخداماته البيئية مثل المساند وسروج الخيل والخيام، والذي أصبح بعد ذلك مصدرا لإلهام الكثير من الفنانين القطريين المعاصرين.

وتظهر خبرة الفنان الشعبي في زخرفة الأبواب الشعبية والزخارف الجبسية ذات

عناصر زخرفية محلية تتوافق مع التوجه الإسلامي الموجود، نذكر منهم محمد جاسم زيني الذي عمل في الحفر على السطوح الجبسية، والزخرفة القديمة ثم حفر على الخشب وصنع نماذج وأشكالاً حيوانية مجسمة ونفذ نماذج من السفن متعددة الأشكال، وعمل في زخرفة المنازل بصبغها بالألوان التي كان يسودها زرقة البحر وبرتقالية السماء.

ثم تطور الفن التشكيلي بعد ذلك ليبدأ مرحلة معاصرة بعد ظهور النفط في قطر عام ١٩٤٩، وبدأت البلاد نهضة تطورية في التعليم والتكنولوجيا، فافتتحت المدارس وأنشأت جامعة قطر والمؤسسات التي ساهمت في تأكيد وانطلاق الحركة الفنية التشكيلية بالدولة.

وحقيقة الأمر، فقد لعبت وزارة التربية والتعليم دوراً بارزاً في نشر الوعي الفني بين الطلاب والطالبات من خلال حرصها على إدخال مادة التربية الفنية ضمن المنهج العام الدراسي، فوضعت الخطط والبرامج لتطوير طرق تدريس التربية الفنية والاستعانة بالكفاءات التدريسية في هذا المجال. كما حرصت على الاهتمام بالمعارض الداخلية والخارجية للتربية الفنية وتخصيص قاعات للمراسم، وحجرات النشاط الفني اللاصفي، ليزاول فيه الطلاب نشاطهم الفني. كما عنيت بتوفير الوسائل التعليمية من أفلام تشتمل على أعمال مشاهير الفنانين وأساليب تكنيك واستخدام الخامات المختلفة وطرق معالجتها. كما اعتمدت كتبا منهجية للتربية الفنية لدور المعلمين والمعلمات خاصة بمقررات التذوق الفني وتاريخ الفن وطرق تدريس الفنون. وتم وضع معايير موضوعية للفن، وكلها كانت تهدف إلى تعريف الطلاب بماهية الفن والتربية الفنية، وتكوين ميول واتجاهات إيجابية نحو الفن لديهم لخلق جيل من المتذوقين للفنون التشكيلية، وتشجيع الطلاب للإبداع في مجال الفن التشكيلي، لبناء جيل من الفنانين التشكيليين من أبناء هذا الوطن.

كما أن توجيه التربية الفنية يقوم بإعداد البحوث والتجارب الفنية الجديدة إيماناً منه باستخدام الأسلوب العلمي البناء في العمل، وكذلك إقامة المعارض الفنية الداخلية منها والخارجية، بهدف التعرف على الموهوبين وتنمية ورعاية وصقل مواهبهم. نذكر منها ـ على سبيل المثال وليس الحصر ـ أول معرض أقيم وقد ضم نتائج الرسم والأشغال اليدوية لجميع طلبة مدارس قطر في مدرسة قطر النموذجية للبنين عام ١٩٦١، وخصصت غرفة لكل مدرسة عرضت فيها إبداعات الطلبة. وقد اتضح تأثر الطلبة بالبيئة القطرية، وذلك من خلال الموضوعات المعروضة والتي تناولت صيد السمك، الغوص على اللؤلؤ، البيوت القديمة، صيد الحبارى، حياة البدو .. إلخ. كما تم استخدام الخامات المحلية في موضوعات تساعد على تنمية القدرة الفنية في ابتكار أشكال فنية مستوحاة من البيئة المحيطة بالطالب، ومن خلال هذه المعارض برزت عدة أسماء شكلت ظاهرة فريدة في حركة الرسم الحديث في قطر بعد ذلك أمثال: جاسم زيني، أحمد الخال، عبد الواحد مولوي وغيرهم.

ولم يقتصر دور وزارة التربية والتعليم على إدخال وانتشار مادة التربية الفنية في المدارس، بل تعدته إلى إرسال بعثات دراسية في مجال الفن تقديرا منها لدور الفن والتربية الفنية في تنمية ذوق الطالب وانعكاسه على الذوق العام.

فكان أول طالب يقوم بدراسة الفن التشكيلي هو الفنان جاسم زيني عام ١٩٦٢ ليكون أول طالب قطري في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، والتي تخرج فيها عام ١٩٦٨ في أول دفعة للأكاديمية العراقية، وعين بعد تخرجه في سلك التوجيه الفني مسجلاً أول موجه قطري لمادة التربية الفنية يعين بوزارة التربية والتعليم.

ثم تتابعت البعثات الدراسية خارج دولة قطر لدراسة الفن والتعمق فيه. ففي عام ١٩٧٠ ابتعثت الفنانة وفيقة سلطان سيف كأول سيدة قطرية تدرس الفن التطبيقي بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة، وتخرجت فيها عام ١٩٧٤، ثم تبعها سلمان المير عام ١٩٧١ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة. وكذلك التحقت في فترة السبعينيات الفتاة القطرية الثانية بكلية الفنون الجميلة قسم الديكور وهي وضحة آل ثاني. وفي نفس هذه الفترة أيضا التحق كل من جاسم المالكي وماجد المالكي بكلية الفنون التطبيقية متخصصين في الأثاث المعدني حتى تخرجا فيها عام ١٩٧٦. تبع بعد ذلك دفعات مثل أحمد زيني الذي درس في مدرسة أحمد ماهر الصناعية لمدة ثلاث سنوات، ثم التحق بعدها بكلية الفنون التطبيقية وتخرج فيها عام ١٩٨٠.

كما استمرت وزارة التربية والتعليم في إرسال بعثاتها في مجال التربية الفنية، فبعثت كلا من ماجد المسلماني ويوسف أحمد للمعهد العالي للتربية الفنية عام ١٩٧٢، وتخرجا فيه عام ١٩٧٦، واعتبرا بذلك أول طالبين قطريين يلتحقان بهذا المعهد التخصصي في تدريس التربية عن طريق الفن.

وفي نفس هذه الفترة كان حسن الملا قد التحق بأكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٧٢ متخصصا في التصوير الزيتي. ثم تتابعت البعثات بعد ذلك، فنجد الأخوين الكواري سيف ومحمد في القاهرة بعد أن انتهيا من مدة دراستهما في المعهد المتوسط للتربية الفنية بالرياض عام ١٩٧٢ وتخرجا عام ١٩٧٩ في كلية التربية الفنية بالقاهرة. وفي خلال هذه الفترة كان إبراهيم السيد مع عبدالله فضل الله الأنصاري قد التحقا بكلية التربية الفنية وتخرجا فيها عام ١٩٧٨، وتبعهما آخرون مثل: سلمان المالكي الذي تخرج عام ١٩٨١. كما امتدت البعثات الجامعية إلى أوروبا وأمريكا فقد أرسل الفنان محمد علي عبدالله ليتخرج في جامعة أوهايو عام ١٩٨٥، متخصصا في تاريخ الفن.

ولم يقتصر دور وزارة التربية والتعليم على إرسال البعثات لنيل درجة البكالوريوس، ولكنها فتحت المجال للتخصص للماجستير، وكان أول قطري يبتعث هو الفنان يوسف أحمد الذي حصل على شهادة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص تصوير عام ١٩٨٢، تبعه بعد ذلك كل من سيف الكواري، وماجد المسلماني، عام ١٩٨١ تخصص نحت.

وحاليا وبعد إنشاء جامعة قطر وافتتاح كلية التربية للبنين والبنات عام ١٩٧٣، ثم تخصيص

قسم من بين ثمانية أقسام للتربية الفنية للبنات، حيث استطاع أن يسد حاجة المجتمع القطري من المعلمات المتخصصات في التربية الفنية منذ عام ١٩٨٣ وحتى الآن. أما بالنسبة للبنين، فقد تم افتتاح التخصص لهم عام ١٩٩٤، ويتم تخريج أول دفعة عام ١٩٩٩، وتتكون من اثني عشر طالبا، إيذانا باستيعاب دولة قطر المتمثلة في جامعة قطر لأبنائها دون الحاجة إلى إرسالهم للخارج لنيل درجة البكالوريوس في التربية الفنية، ومن هذا المنطلق الصحيح للدور العلمي في إعداد مدرس التربية الفنية. سوف نجد أننا في قطر سنجني الثمار، وذلك في التوجيه الفني والتربوي السليم للأطفال، وكيفية تشجيعهم لإنماء مواهبهم وصقلها من خلال مجموعة من المتخصصين من أبناء هذا الوطن. بالإضافة إلى بروز العديد من الشخصيات الفنية على الساحة التشكيلية من البنين والبنات.

كما أن قسم التربية الفنية حريص كل الحرص على إقامة معارض فنية سنويا تمثل أعمال الطلبة والطالبات داخل جدران الجامعة وخارجها لنشر الوعي الثقافي الفني بين الجمهور القطري والتعريف بإنتاج الطلبة من المقررات الأكاديمية بالقسم.

وعلى الساحة التشكيلية أيضا، يجب ألا ننسى دور وزارة الثقافة والإعلام (سابقا) داخل الوطن وفي اخراج الفنون التشكيلية القطرية من حدوده إلى العالم الخارجي لإتاحة الفرصة لاحتكاك الفنان القطري بالحركة العالمية التشكيلية. فلقد كان لإنشاء المركز الثقافي عام ١٩٧٦ الدور البارز الذي أتاح الفرصة لكل من يملك موهبة الرسم أو الخط أو الزخرفة للانضمام بشعبة الفنون لتحقيق ذاته.

وكان أول معرض أقيم في هذا المركز للفنان يوسف أحمد في مارس عام ١٩٧٧، والذي افتتحه سعادة وزير الإعلام آنذاك بمتحف قطر الوطني. كما كان أول معرض لأحد الرسامين العرب المقيمين على أرض قطر هو الفنان المصري محمود القاضي. وواصل المركز الثقافي تشجيعه لإقامة المعارض الفنية المتخصصة، إلى أن تبلور وأصبح نواة إدارة الثقافة والفنون عام ١٩٧٧ - ١٩٧٨، والذي كان أول مدير لها هو الأستاذ ناصر العثمان الكاتب الصحفي المعروف.

عند إنشاء إدارة الثقافة والفنون، وضح اهتمامها بنشاط الفنون التشكيلية من خلال قسمين هما قسم الفنون التشكيلية وقسم المعارض، وعهد إليهما بتنظيم المعارض التشكيلية محليا وعربيا وعالميا. وبدأت أولى مشاركات دولة قطر في المعارض العالمية في معرض السنتين العربي الذي أقيم بدولة الكويت (بينالي الكويت). وتتابعت مشاركات دولة قطر في المعارض التي كان يقيمها الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب، فقد شاركت دولة قطر عام ١٩٧٤ في بغداد، وعام ١٩٧٦ في الرباط.

ثم توقف بينالي الكويت لأسباب مالية بالنسبة للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب. كما بدأت دولة قطر بالمشاركة في دورات بينالي القاهرة منذ عام ١٩٨٤ (سبع دورات)، وحصلت فيها قطر على ثلاث جوائز حصدها

جميعها الفنان يوسف أحمد في الدورة الثالثة عام ١٩٨٨ والدورة السادسة عام ١٩٩٦، والدورة السابعة عام ١٩٩٨. كما شاركت قطر في ترينالي الحفر الأول والثاني الذي يقام بالقاهرة منذ حوالي ست سنوات. وأيضا ترينالي الخزف الذي يقام كل ٣ سنوات.

كما شاركت دولة قطر في المعارض الخليجية والتي أقرها وزراء الإعلام والثقافة بدول مجلس التعاون في الرياض، وحصدت قطر جائزة السعفة الذهبية، ونالها الفنان يوسف أحمد. وكذلك في الدوحة حصل الفنان نفسه على جائزة السعفة الذهبية، وأيضا حصد نفس الفنان جائزة السعفة الذهبية في الكويت (المركز الأول).

كما أن للحركة التشكيلية حضورا في المهرجانات العالمية الأخرى مثل مهرجان بغداد الدولي والذي أقيم لأول مرة عام ١٩٨٦، ثم شاركت قطر في المهرجان الثاني عام ١٩٨٨، ثم توقف بسبب غزو العراق لدولة الكويت. كما شاركت دولة قطر في البينالي الأوروبي والآسيوي عام ١٩٨٦ وحصل فيه الفنان يوسف أحمد على جائزة المحكمين. كذلك كانت لقطر مشاركات فنية في كل من البينالي الآسيوي المتخصص في الفن التشكيلي ببنجلادش (دكا). وقد حرص الفنانون التشكيليون على المشاركة في الأسابيع الثقافية القطرية التي أقيمت ببلدان خارجية متنوعة مثل: فرنسا، بون، إسبانيا، الأرجنتين، هلسينكي وغيرها.

وأدى الانفتاح على المعارض وبيناليات العالم الخارجي إلى تولد تواصل وانفتاح بين الفنانين التشكيليين بدول مجلس التعاون الخليجي.

علاقة الفنانين التشكيليين علاقة أزلية كما هو معروف بدول المنطقة وتتميز هذه العلاقة بأواصر الصداقة وتبادل الزيارات وتجمع الدراسة سواء في الدول العربية أو الأجنبية.

وعليه فقد قام عدد من الفنانين أمثال يوسف أحمد وحسن الملا من قطر وعبدالرسول سلمان من الكويت وفؤاد طه المغربل من السعودية بتكوين جماعة أصدقاء الفن التشكيلي عام ١٩٨٥م. حيث انطلقت من أبي ظبي وباقي عواصم دول مجلس التعاون ومنها إلى القاهرة، وتونس وبعد ذلك إلى العواصم العالمية مثل إسبانيا (مدريد)، وألمانيا (بون)، وأمريكا (واشنطن)، والدومنيكان (سان دومنجو)، وكذلك الأردن ودمشق.

يضاف إلى ذلك تجربة معارض الهواء الطلق في قطر، فهي تعتبر تجربة جريئة في مخاطبة جمهور الشارع للتوعية بالحركة الفنية التشكيلية في البلاد والمشاركة فيها بحيث تكون جزءاً لا يتجزأ من حياته اليومية العملية.

وقد بدأ هذه التجربة كل من حسن الملا، محمد علي، يوسف أحمد، الاصدقاء الثلاثة من خلال إقامة أربعة معارض للهواء الطلق التي أقاموها في طول البلاد وعرضها. ولقد جاءت الكلمة الافتتاحية في كتيب المعرض الأول للأصدقاء الثلاثة عام ١٩٧٧: لقد تعودنا أن نقيم معارضنا للفنون التشكيلية في قاعات عرض تحت رسميات جامدة، ولكننا وجدنا أن

قاعات العرض ليست في متناول الجميع، حيث إن حياتنا اليومية تعقدت وأصبح من العسير على الشخص أن يجد لنفسه متسعا من الوقت لرؤية المعارض الفنية المقامة في قاعات العرض. فلذلك رأينا أن نكسر حدة الهوة بين الفنان والجمهور الذي يهمنا أن يعرف ما نحن عليه من ثقافة فنية.

ولقد قام الأصدقاء الثلاثة بعمل أربعة معارض من هذا النوع على مدى السنوات ١٩٧٧ـ ١٩٧٨، ١٩٧٨، ١٩٨١، ١٩٨٢. وقد أثارت هذه التجربة ونجاحها الباهر بعض المؤسسات الأهلية التي تخاطب العامة، كإدارة المرور التي أقامت عدة معارض مشابهة، وجمعية الهلال الأحمر القطري في معارضها لمكافحة التدخين والمخدرات وأخطار السرعة، وغيرها من المعارض الهادفة التي تخاطب الجمهور مباشرة.

وقد شجع أيضا وضع الحركة التشكيلية بعض المهتمين والمقيمين من المواطنين القطريين لإقامة مجموعات خاصة من الفنون التشكيلية، حتى إن بعض هؤلاء قام بتجميع أكبر مجموعة للفنانين القطريين، وكذلك رواد الحركة التشكيلية في الوطن العربي.

ويرجع وجود هذا العدد الكبير من الفنانين القطريين الموهوبين إلى ما قامت به إدارة الثقافة والفنون من صقل العديد من هذه المواهب داخل المرسم الحر الذي أنشأته عام ١٩٧٧ ـ ١٩٧٨ واستدعت له أحد الفنانين العرب وهو الفنان المصري جمال قطب للعمل خبيرا للفنون التشكيلية، ومديرا للمرسم الحر القطري. ثم بدأ تشغيل ورش المرسم الحر في بادئ الأمر للذكور. وفي هذه الأثناء كان بعض الفنانين القطريين يترددون باستمرار على المرسم، فأصبح خلية عمل بين الفنانين الموهوبين تحت إشراف الخبير وبخاصة في الأمور التقنية لإنجاز العديد من الأعمال الفنية.

ثم كان طموح إدارة الثقافة والفنون كبيرا، ففتحت أبواب المرسم الحر للإناث في يونيو عام ١٩٨٠، ونظم على أساسها ثلاثة أيام للذكور، ويومين للإناث، وتم انتداب مدرستين من وزارة التربية والتعليم للإشراف على قسم الإناث. وكان عند انتهاء كل ثلاث دورات يقام معرض لأعمال المنتسبين للمرسم، وقد أقيم أول معرض لحوالي ١٠٠ منتسب في ديسمبر عام ١٩٨٢. ولم يقف التشجيع عند هذا الحد، بل تعداه إلى رصد جوائز قيمة لأحسن الأعمال الفائزة في هذه المعارض.

أما بالنسبة لنادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، فقد لعب دورا بارزا في التأكيد وانتشار الحركة التشكيلية بدولة قطر، فقد أنشأ ردهة كبرى للمعارض كان يشرف عليها جاسم زيني عام ١٩٧٢. وتعتبر هذه القاعة هي الثانية في قطر بعد قاعة المعارض التابعة لوزارة التربية والتعليم. وبجانب هذا النشاط خصصت إحدى الغرف بالنادي لتكون أول متحف فني في قطر أنشئ عام ١٩٧٢، وقبل إنشاء متحف قطر الوطني عام ١٩٧٥. وضم هذا المتحف آثار البيوت القديمة وبعض البنادق والسيوف والأدوات القديمة المستعملة في حياة الأسرة القطرية، بالإضافة إلى أدوات الغوص وصيد

البحر وبعض النماذج للسفن القديمة المستخدمة للغوص على اللؤلؤ والسفر بالبحر، كما خصصت ثلاث قاعات للرسم كان يقوم بالتدريس فيها للطلبة الفنان جاسم زيني.

ولحماية الإبداع ورعايته وتحفيز الموهبة، انطلقت إستراتيجية من الهيئة العامة للشباب والرياضة نحو إنشاء المؤسسات الشبابية وتطويرها باعتبارها مراكز إشعاع وتنمية المجتمع من خلال تطويع برامج نشاطها من أجل بناء الإنسان القطري الواعي لمتطلبات التنمية الاجتماعية والاقتصادية التي تنشدها الدولة. ونظرا لأهمية الإبداع الفني بأشكاله المتعددة، والدور الطليعي الذي يؤديه المبدعون، جاءت الفكرة لإنشاء مركز شبابي متخصص وهو المركز الشبابي للإبداع الفني، وقد تم إشهاره بموجب قرار سعادة رئيس الهيئة العامة للشباب والرياضة في ١٩٩٧/١/٩، وافتتح في ١٩٩٨/١٠/٢٨، وعين سلمان إبراهيم المالك رئيسا لمجلس إدارته. ويوفر المركز فرص الرعاية والتوجيه الفني والتربوي للنشء والشباب وإكسابهم الاتجاهات والمعارف التي تنمي مداركهم، كما تساعد على زيادة إنتاجهم الفني. كما تساعد في التعرف على المواهب تمهيدا لدعمها وتوجيهها الوجهة السليمة، مع تبني خطة نشطة لتكوين رأي عام في المجتمع عن الفنون، ومدى أهميتها تمهيدا لإعداد قاعدة عريضة من الشباب المتميز والموهوبين في مجالات الإبداع الفني والتي تشمل كلا من مجالات الرسم والتصوير الفني، الخزف، الحفر، التصوير الضوئي، الزخرفة، والخط العربي، التصميم، المهارات اليدوية، النسيج، المسرح، الفنون الشعبية. إضافة لتلك الأقسام يضم المركز بداخله مراكز للمعلومات الفنية له مكتبة متخصصة في جمع ما يمكن من الوثائق والدراسات والبحوث لتكون في متناول يد كل من ينشده من مبدعين وباحثين ومتخصصين، وهي زاخرة بشتى وسائل إيصال المعلومة المقروءة والمسموعة والمرئية.

وفي نهاية القرن العشرين، بدأ الشيخ حسن ابن محمد بن علي آل ثاني في التفكير والتحضير لإنشاء متحف متخصص لفن المستشرقين يحتوي على أعمال كبار الفنانين الأوروبيين الذين زاروا المنطقة العربية، أمثال: أوجين ديلاكروا وترنر وديليه وغيرهم من الأسماء اللامعة.

ويعتبر هذا المتحف الوحيد الذي يجمع تحت سقف واحد أكثر من ٦٠٠ قطعة فنية من لوحات وأثاث ونسيج وسجاد، وسوف تضم هذه المجموعة إلى المتحف الإسلامي الكبير، والذي سينشأ في بدايات القرن القادم على شاطئ الدوحة.

وأخيرا تم إنشاء مجلس وطني للثقافة والفنون والتراث وعين له أمين عام هو الشيخ سعود بن محمد بن علي آل ثاني، الذي سيضفي على الحركة التشكيلية لوناً آخر من النشاط، وهو تنظيم مهرجانات فنية متخصصة على أرض الدوحة، وكذلك منح التفرغ للفنان التشكيلي لكي يكون متفرغا طوال الوقت لممارسة الفن، مما ينعكس مستقبلاً على نوعية المنتج الفني، كما سوف يحرص على زيادة طبيعية في دعوة

بعض الفنانين الخليجيين والعرب والعالميين الذين لهم تجارب وطراز في الحركة التشكيلية مما ينعكس على استفادة الفنان القطري ورفع درجة التذوق الفني للجمهور القطري.

ولقد بلغ من اهتمام الدولة أن قامت وزارة الشئون البلدية والزراعة بتخصيص مكان مناسب يرتاده الجمهور كمقر للجمعية القطرية للفنون التشكيلية. وتحققت فكرة تأسيس الجمعية القطرية للفنون التشكيلية بتاريخ ١٩ من فبراير عام ١٩٨٠، وبلغ عدد الأعضاء المؤسسين ثمانية عشر عضواً، ووضعت مجموعة أهداف للجمعية بلغت سبعة أهداف، واختير أول رئيس لها وهو الفنان جاسم زيني، ثم عين بعد فترة الرئيس الثاني للجمعية هو الفنان حسن الملا، وأقامت الجمعية أول معرض لها عام ١٩٨١، واشترك في هذا المعرض جميع الفنانين المنتسبين للجمعية.

ولقد عملت الجمعية طوال الوقت على توضيح رسالتها لعامة الناس وماهية الهدف من إنشائها واستمرت في إقامة المعارض الخاصة للفنانين القائمين على أرض دولة قطر، كما قامت الجمعية بعمل أول نشرة دورية على مستوى منطقة الخليج تهتم بالألبحاث الفنية والبحوث المتخصصة، وصدر منها عددان ووزعت أعدادها على المستوى المحلي والعربي والعالمي. كما أتيح للجمعية الفرصة لاستضافة النقاد العرب، كما ساهمت الجمعية بدور فعال في إقامة أول ندوة على مستوى الوطن العربي لبحث مشكلات التربية الفنية بالتعاون مع المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) ووزارة التربية والتعليم وجامعة قطر في مارس عام ١٩٨٥. كما ساهمت الجمعية للفنون التشكيلية في تقديم بعض الأفكار والمشروعات للجهات المختصة بالدولة لعمل جداريات ونصب تذكارية توزع في أرجاء البلاد لإضفاء جانب جمالي على شوارع وشواطيء قطر.

وقد بلغ من حرص الدولة على تشجيع الفن والفنانين أن أقامت معرضا دائما بحديقة البدع تشرف عليه الجمعية القطرية للفنون التشكيلية، لعرض الأعمال الفنية للفنانين القطريين أو المقيمين على أرض قطر.

المحور الثاني:
الرموز والأشكال في البيئة القطرية

تزخر البيئة القطرية بمجموعة من المفردات التي ساهمت في تكوين مصدر لإلهام الكثيرين من الفنانين القطريين كصيغ تعبيرية في لوحاتهم وأعمالهم الفنية. وسوف نسرد في هذا المحور مجموعة من الرموز والأشكال التي تزخر بها البيئة القطرية، استخدمت في معظم لوحات الفنانين القطريين: البحر، الغوص وصيد اللؤلؤ، الثروة السمكية، السفن والمراكب الشراعية، الجرنجعوه، الكيّ، الحناء، حياة البادية، القهوة، الوسم، حياة الأسرة، المنجرة، الدلة، المرش، الخيمة، النخيل، الصيد الصحراوي، الغزال، الصقر، الجواد العربي، الرقص الخليجي، صناعة الجبس، صناعة الألبسة (الخياط)، تشكيل الحديد، تشكيل الحلي (الذهب والفضة)، سباق الهجن، حيوانات

البيئة، الخط العربي، العمارة الشعبية، الجوامع، زخارف شعبية، النسيج الشعبي (الخيم ـ المساند ـ الأبسطة)، الألعاب الشعبية، السوق الشعبية.

المحور الثالث:
مدخل لمدارس الفن التشكيلي القطري

لقد تناول الفنان التشكيلي القطري المظاهر البيئية القطرية، وعبر عنها بأساليب متنوعة كل حسب دراسته الأكاديمية أو ميوله الشخصية نحو مدرسة فنية معينة، وكان لالتحام الفنانين القطريين بزملائهم من فناني دول الخليج العربي والعالم، أكبر الأثر في تأكيد هويتهم والمدارس التي ينتمون إليها. فالفنان لا يستطيع أن يقف وحده بمعزل عما يدور حوله، ويدعي أنه ينتج شيئا له قيمة، إن الفنان جزء من أمة لها ماضيها، ويعيش بين أبنائها الذين لهم آمالهم وطموحاتهم، واتجاهاتهم التذوقية، ومفاهيمهم الحضارية، بل إنه أحد قادة الفكر الذين يرسمون طريق المستقبل في ميدانه بالنسبة لأمته وللعالم. إن عبقرية الفنانين في الواقع ترتكز على قدرة كل منهم في إبراز طرازه. إن الطراز انعكاس كامل لشخصية الفنان من كل جوانبها.

وفي هذا المحور سوف نتناول المدارس الفنية القطرية الموجودة على الساحة الفنية، والتي اتخذ فيها كل فنان لنفسه اتجاها أو مدرسة تميزت بها معظم أعماله الفنية، ويمكن حصر مدارس الفن التشكيلي القطري في خمسة مدارس هي: المدرسة الواقعية، المدرسة التعبيرية، المدرسة التجريدية، المدرسة السريالية، وأخيرا المدرسة الحروفية.

أولاً: المدرسة الواقعية

ترجع بدايتها إلى القرن الرابع عشر. ويمكن القول إنها بدأت مع الرغبة في تسجيل ما تراه العين على نحو ما تسجيلاً مطابقا. ولكن في الواقع يختلف البعض من الفنانين التشكيليين القطريين في تسجيل ومطابقة ما يرونه، ويرجع ذلك إلى اكتفائهم بالموهبة فقط دون الدراسة فتجيء أعمالهم فطرية واقعية، تخلو من الالتزام بالقواعد الأكاديمية المتعارف عليها. ولكن هذه الفطرية أعطت الصبغة الصادقة في إنتاجهم، فإن التعبيرات العفوية في عناصر تكويناتهم كانت العامل الرئيس لهذه العفوية. وكذلك وضعهم للألوان والظلال دون التقيد بالأسس الأكاديمية التي يجب مراعاتها أضافت على لوحاتهم صدقا فطريا وعفويا ينقل أحاسيس الفنان المباشرة عن هذا الموضوع. ونذكر على سبيل المثال وليس الحصر كلا من الفنان سلطان السليطي وسلطان الغانم كفنانين ينتميان إلى هذه المدرسة.

وكانت لوحة «أم الحنايا» رقم (١) لسلطان الغانم أكبر الأثر في شهرته والتي جمع مواصفاتها من الرواة وكبار السن الذين عاصروا هذه السفينة، وحاول الاهتمام بدراسة تفاصيلها كما اهتم بالحدث الدرامي آنذاك، حيث شغل هذه المجاميع من الناس ترقب لهذا الحدث المهم الذي كان يجرى في تلك اللحظات على ساحل مدينة الدوحة القديمة.

أما بالنسبة للفنانين الدارسين دراسة

أكاديمية ويتبعون المدرسة الواقعية، فقد كان لهم دور بارز في نشر اللوحات بين عامة الناس والمؤسسات الأهلية، إذ إن الموضوع واضح ولا يحتاج إلى جهد كبير من المشاهد ليتفهمه. وفي هذه اللوحات يهتم الفنان بإبراز الموضوع بكل تفاصيله ودقته، والتأكيد على ملامح البيئة القطرية عن طريق تصوير الموروث الشعبي قديما وحديثا. ويأتي على رأس هذه المدرسة الفنان علي الشريف.

واللوحة رقم (٢) تبين «العودة من الغوص»، فهو يقدم شخصياته من الرجال الذين أنهكهم التعب بعد أن قضوا أشهرا طويلة في البحر للبحث عن الرزق. ونجد أن اللوحة أخذت شكل المستطيل بشخصيات كثيرة بعضها عائد من البحر وبعضها يستقبله على الشاطئ، والفرحة تغمر جميع من في هذه اللوحة، وجاء صفاء اللون الأزرق في البحر والسماء إضفاء للواقعية والتسجيل لهذا الحدث.

ثانياً: المدرسة التعبيرية

قام الاتجاه التعبيري بالحد من واقعية الأشكال بتحريفها عن أوضاعها الطبيعية، كما يقوم على استعمال الألوان المتكاملة مما يساعد في تألق الفكرة في العمل الفني بحيث يتحقق التعبير عن الانفعالات النفسية، وهو يعيد الوجود برؤية تعبيرية جديدة.

ويقف الفنان جاسم زيني على رأس قائمة الفنانين القطريين الذين اتخذ آخر أعمالهم التشكيلية الاتجاه التعبيري المتطور.

واللوحة رقم (٣) بعنوان «ملجأ الموت» ألوان زيتية وكولاج، تأتي على أثر الزيارات الميدانية التي قام بها الفنان ضمن وفد اللجنة الأهلية القطرية لرفع الحصار عن الشعب العراقي. وكان أشد ما استلفت نظره هو اختراق صاروخ لملجأ في وسط بغداد ليلاً، حيث كان يحمي عددا كبيرا من الأهالي، الأمر الذي أدى بفعل الانفجار داخل ساحة الملجأ إلى قذف الجثث على جدران وسقف الملجأ، وقد عبر الفنان عن هذا الحدث المأسوي بملحمة جدارية يوضح فيها قذف الجثث على جدار وسقف الملجأ.

ومن أشهر الفنانين القطريين في هذه المدرسة أيضا الفنان محمد علي عبد الله، وهو مولع بالتراث العربي الإسلامي، فالنزعة إلى تسجيل التراث والبحث عن شيء أكثر أصالة هو الذي يشغل الفنان. ولقد تأثر بالسجاد البدوي (السدو)، فهو مليء باللون، وأحيانا يبالغ في استخدام الألوان، أو المؤثرات اللونية من أجل أن يشيد عناصر جمالية متماسكة في اللوحة. وتمتاز أعماله ببساطة الأداء والحفاظ على عمق المضمون واختصار التفاصيل. ويعتني في لوحاته بالزخرفة والوحدات التجريدية الهندسية.

واللوحة رقم (٤) بعنوان «وجه من البيئة»، وفيها قام الفنان محمد علي بتقسيم مسطح اللوحة إلى شبكيات مربعة، وضع في المنتصف وجها له ملامح عربية، ثم وزع وحدات شعبية في بقية مربعات اللوحة تحيط في النهاية بالوجه العربي، واستخدم مجموعة لونية محددة في العمل الفني لتأكيد الربط بين أجزاء المربعات في اللوحة.

واللوحة رقم (٥) بعنوان «ملامح ومسطح معذب» للفنان سلمان المالك، رسمها الفنان سنة ١٩٩٧ . وهي منفذة من خامة الإكليريك.

والفنان سلمان المالك يملك قدرا كبيرا من الوعي بواقعه المحيط، ويصل حلمه إلى محاولة التغيير في ما هو يومي وشائع ومتداول في ذوق الناس «العاديين» وإعلاء لغتهم البصرية. فهو يفتش دائما عن مفردات لوحة عربية جديدة بعيدا عما هو مكرس من قواعد وأطر لم تعد قادرة على احتواء طموحات الأجيال الجديدة، وعلى استيعاب المتغيرات التي تتسارع ساعة بعد أخرى. والمرأة تتسيد مساحات كبيرة من لوحاته، المرأة ... الوطن، المرأة .. الحلم، المرأة .. الفعل القادر على المساهمة في البناء في محاولة منه ليخرجها من المستوى السطحي لمفهوم المرأة بدلالاته الحسية.

أما بالنسبة للوحة رقم (٦) بعنوان «حوار» للفنان فرج دهام، زيت على قماش (١٩٩٧) فيقصد به الفنان أن حوارا هو عنوان يلامس عدة محاور في الصياغة التعبيرية، ومدخل لأحد المحطات التي اختار لها هذا العنوان من ١٩٩٧ - ١٩٩٨ كمدخل بحث للعلاقة التعبيرية والإشارات البصرية من خلال اللوحة المرسومة.

والمفردة الأساسية في هذه المجموعة هي شخوص متساوية مع بدائية الكتل البشرية وخلق معادل آخر في التشريح والنسب في إطار الفن المعاصر. وهذه الشخوص تلامس الهدوء في أوضاعها لتحريك حوار صامت بشيء من الشفافية والتخيل والوقار وملامسة النفس من الداخل.

ثالثا: المدرسة التجريدية

اتجاه يهدف للتعبير عن الشكل النقي المجرد من التفاصيل المحسوسة. وينقسم الفن التجريدي إلى قسمين أساسيين، الأول يسمى التعبيرية التجريدية، والثاني يسمى التجريدية الهندسية، حيث يكون البحث فيها وراء القيم المجردة التي تعتبر أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية والعاطفية.

واللوحة رقم (٧) للفنان عيسى الغانم بعنوان «بقايا جدران» تمثل لوحة تجريدية يصور فيها الفنان بقايا جدار أثري ليعبر عن حنين بمنظور حديث وتقنية تركيبية، فهي عبارة عن فضاء يقطعه قاطع حاد وسط اللوحة، مركز بناء اللوحة على شكل بلاطة جبسية محفورة. أما اللون الأسود في أعلى اللوحة فيمثل أفقا مبهما، وفلسفيا يمثل التوازن والاحترام. أما اللون الأبيض في أسفل اللوحة فهو يمثل التلف الزمني لهذه الرؤية في فضاء اللوحة.

رابعا: المدرسة السريالية

بدأت ملامح هذه الحركة تظهر منذ عام ١٩١٤ . وأكبر ملامحها أبحاث فرويد في العقل الباطن، وقد اتبع السرياليون طريقتين في الأداء: الطريقة الأولى التي تعتمد على التجسيم الواقعي الشبيه بالفوتوغرافيا، والطريقة الثانية أشبه بالأسلوب التكعيبي المسطح ذي البعدين. من الفنانين القطريين الذين يتخذون المدرسة السريالية في رسم لوحاتهم نذكر منهم على سبيل المثال حسن الملا في لوحته رقم (٨)

«العين والواقع»، وفيها يتعمق الذات والمشاعر واللاوعي بعين الفنان الذي يعتمد (التداعي/ والحلم)، وينفذ إلى درامية الواقع عن طريق (اللاواقعية)، وفي هذا العمل الفني يحتج حسن الملا على لامعقولية الواقع العربي، حيث يصور في بؤرة اللوحة (عينا) شاخصة ترنو إلى واقع (التجزئة والانقسام) المستفحل في واقعنا، كل فارس وفارس يجري في اتجاه معاكس أو مقلوب أو متنافر، وجعل الأشجار ذابلة تذوى لما تراه من واقع لا معقول وأرض لا يغذيها الماء (رمزا لانقطاع الإنسان عن بيئته وأرضه).

خامسا: المدرسة الحروفية:

إن الخط العربي جزء لا يتجزأ من التراث العربي، فعن طريقه سجل هذا التراث وحفظ من الضياع. وهو فن أصيل من فنوننا صحب الحياة العربية، ومضى مع تطورها وقام بدور مهم لا كوسيلة للتفاهم ونقل الأفكار والمعاني فحسب، ولكن أيضا كعمل فني له كل خصائص الفنون وقيمها الجمالية الرفيعة.

وفي عام ١٩٧١، تأسست جماعة البعد الواحد في بغداد، وكانت تعتمد على تناول الحرف الواحد من الزوايا الجمالية البحتة للوصول إلى الجمالية العربية. ولقد لاقت هذه الجماعة صدى واسعا وكبيرا عند بعض الفنانين القطريين، ولعل أبرزهم هو الفنان يوسف أحمد، ولقد كانت لدراسته العليا بأمريكا لمدة ثلاث سنوات عن إمكانية إخراج الحرف العربي من المحلية إلى العالمية التي يفهمها الجمهور الغربي أكبر الأثر في انتقال مفهوم الخط العربي كزخرف في لوحاته إلى استخدامه كعنصر أساسي في اللوحة التشكيلية الفنية.

ولقد طوع هذا التشكيل في عدة تقنيات فنجد التقنية ذات السطح البارز والمعاجين اللونية في البداية، ثم انتقل إلى التسطيح والألوان الخضراء الصريحة، ثم إلى الحبر على القماش والليثوغرافيك والحفر على المعادن والسيريوكرافيك، ثم المواد المختلفة التي وجد فيها إمكانات تخدم الحرف العربي.

واللوحة رقم (٩) بعنوان «نبات وبحر» من مواد مختلفة سنة ١٩٩٨. يعتبر هذا العمل من مراحل يوسف أحمد الأخيرة والتي يبين فيها الخلفية العميقة لديناميكية الحرف العربي المتسلسل في خطوط أفقية، يكسرها تقسيم العمل إلى أربع مربعات أخذها الفنان من النوافذ القطرية القديمة مستفيدا بالخامات الأخرى مثل الورق الملون والحبال لتؤكد هذا التقسيم، ومستويات أخرى على سطح اللوحة.

ومن الفنانين البارزين في هذا المجال أيضا نذكر الفنان علي حسن الذي يقول: أغمس حروفي بالموسيقى، ولو أن الفارابي شاهدني وأنا أعزف حروف الفوضى على قانون التناسق لوقف مندهشا وتساءل كيف تصعد هذه النار من هذا البحر. فهو يصر على المحافظة على الأجواء التراثية للحرف، وهو يعتمد على الحرف ذاته في التشكيل. ولقد تناول جميع أنواع الخطوط ولكنه استقر على الخط الفارسي في تصميمه للوحاته، ويعتمد على العفوية في رسمه للحرف للتأكيد على قيمته التشكيلية، ففي لوحات علي حسن تتحول المادة الحروفية إلى

أو المادة الحروفية وتتبعثر وتدخل في شكل نحتي له فضاؤه وفراغاته وتستوي بهذه الصورة على خلفية حروفية أيضا.

واللوحة رقم (١٠) بعنوان حرف النون، حاول فيها الفنان دراسة القابليات التشكيلية في الحرف الواحد (ن) وتأمله كأثر في الوصف الشهودي للعالم، وهو بالنسبة له نقطة الانطلاق ونقطة الوصول في تجربته. ومحاولاً التأكيد على قوة ومكانة الحرف العربي الواحد، وأن باستطاعة الفنان ممارسة واختيار حرف واحد فقط لسنين طويلة.

وأخيرا، حاولت أن أذكر القليل من أسماء الفنانين القطريين كمثال لكل مدرسة موجودة، وذلك لضيق المساحة المتاحة لذكرهم جميعا، فعفوا على عدم ذكر البعض رغم ما أكنه لهم جميعا من تقدير واحترام ■